

Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der ...

Reinhard Kekulé

UEBER EINE

WEIBLICHE GEWANDSTATUE

AUS DER WERKSTATT DER

PARTHENONGIEBELFIGUREN

VON

REINHARD KEKULÉ

MIT VIER TAFELN IN LICHTDRUCK
UND SECHS ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
W. SPEMANN
1894
Seit 1903 Georg Reimer Berlin

HEINRICH VON BRUNN

ZUM 20. MÄRZ 1893



I.

Die Statue, von der unsere vier Lichtdrucktafeln eine Vorstellung geben sollen, befindet sich seit dem Mai 1892 in dem Besitz der Königlichen Museen zu Berlin. Sie ist aus pentelischem Marmor und misst von der Fusssohle bis zur Schulter 1,58 m; mit dem Kopf würde sie etwa 1,90 hoch sein. Die Grösse übersteigt demnach die Natur um 10 bis 20 Centimeter. Es ist das gleiche Verhältnis, wie das bei der Kasseler Statue der Athena angewendete. Die Venus von Milo ist etwas grösser (2,03); noch mächtiger sind die Maasse der Parthenongiebelfiguren.

Als die Statue, nicht lange vor dem Ankauf, in Venedig im Kunsthandel auftauchte, bot sie den Anblick dar, den die vorstehende Abbildung verdeutlicht. Es war nicht leicht, den Eindruck reiner griechischer Schönheit aus dem durch aufdringliche Ergänzungen verwirrten Gesammtbilde zu retten. Als ich die Statue zum ersten mal in einem halbdunkeln Raum nur von vorn und von unten her beleuchtet sah, war ich erregt, aber unentschieden und unklar in meinem Urteil. Aber durch Wochen und Monate verfolgte mich Tag und Nacht dies Bild — bis endlich die Erwerbung für die Königlichen Museen erfolgt ist. Jetzt, nachdem die Statue von den modernen Entstellungen so weit als möglich befreit und im Hellen bequem sichtbar aufgestellt ist, zweifelt niemand mehr daran, dass in ihr ein überaus köstliches Bruchstück der edelsten attischen Kunst gerettet ist.

Die Statue befand sich, ehe sie in den Kunsthandel kam, in der Villa Brazzà ai Fornacci bei Dolo zwischen Venedig und Padua. Ueber ihre früheren Schicksale bin ich nur durch Nachrichten unterrichtet, die auf mündlicher Ueberlieferung beruhen und die in einem Punkte

einen Irrtum enthalten, in allen übrigen unverdächtig sind. Die Statue soll im 17. Jahrhundert, also in Morosini'scher Zeit aus Griechenland nach Venedig gebracht worden sein — sehr glaublich. Denn aus Griechenland muss sie gebracht sein, und die reichste Ernte an griechischen Bildhauerwerken hielt Venedig nach Morosini's Zug. *Multa praeterea doctae vetustatis monumenta collecta sunt, multae gestarum rerum aut clarorum virorum marmoreae aereaeque imagines, egregii priscae caelaturae labores* — so verkünden die *Gesta Francisci Mauroceni Peloponnesiaci*[1]. Aber ich finde nirgends eine Erwähnung, die sich auf unsere Statue beziehen liesse. Für die älteren Zeiten ist dies nicht verwunderlich. Nur die hervorstechendsten, von Morosini selbst heimgebrachten Beutestücke werden namhaft gemacht. Auch den Biagi und Paciaudi konnte die verstümmelte Statue, die keine Handhabe zur gelehrten Erörterung von Inschriften, von Sitten und Gebräuchen bot, leicht entgehen.[2] Auffälliger ist, dass sie keiner von den vielen Kunstliebhabern und Künstlern, die Venedig am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts besuchten, gesehen oder beachtet zu haben scheint — auch nachdem durch die Ueberführung der Parthenonskulpturen nach London die Aufmerksamkeit auf die attische Kunst der perikleischen Zeit hingelenkt war. Die Statue muss schon damals ziemlich versteckt gewesen sein. Die mir vorliegenden Nachrichten geben nur die Auskunft, dass sie im Jahre 1820 im Palazzo Brazzà, dem früheren Palazzo Belloni Battaglia,[3] gewesen und noch in diesem Jahre, oder gleich danach, in die Villa bei Dolo versetzt worden sei. Dass sie dort von keinem fremden Künstler oder Kunstgelehrten gesehen wurde, ist begreiflich, obgleich sie, wenigstens zuletzt, beim Eingange aufgestellt war. Die Villa liegt weit ab von den Wegen, die von den Fremden betreten zu werden pflegen. Sogar dem edlen und feurigen Spürsinn Léon's de Laborde, vor dem wir uns alle beugen, ist dies Kleinod attischer Kunst, das ihn entzückt hätte, entgangen.

Vor der Versetzung in die Villa bei Dolo wurde die verstümmelte Statue einem Bildhauer in Venedig überantwortet, damit er die verlorenen Teile ersetze. Ich hörte zuerst, noch ehe ich die Statue gesehen, die Ergänzung sei von Canova. Das ist, wie der Augenschein lehrte, nicht richtig. Dann hiess es, nicht der berühmte A. Canova selbst sei der Ergänzer, sondern ein gleichnamiger Neffe. Aber auf meine erneute Anfrage konnte ich nichts weiteres erfahren, als dass die Ergänzung der Statue Ausgangs 1820 in der Accademia delle belle arti in Venedig gemacht worden sei. An dieser letzten Nachricht zu zweifeln liegt kein Grund vor. Der Name Canova muss irrig sein. Der Ergänzer war ein sehr geschickter Bildhauer — es ist unmöglich, dass nicht andere Werke von ihm vorhanden, dass sein Name ganz und gar verschollen sei.[4] Der Bildhauer, der die Ergänzung machte, wird nicht ein *nipote*, sondern ein *allievo* des berühmten Canova gewesen sein und an Schülern Canova's war damals in Venedig kein Mangel. Bartolommeo und Gaetano Ferrari, Andrea Monticelli, Giacomo Spiera, Antonio Boza, Giacomo de Martini, Luigi Zandomeneghi sind die Bildhauer, denen die Ausführung der sieben Metopen am Canova'schen Tempel in Possagno nach Canova's Modellen übertragen wurde. Gaetano Ferrari ist der Bildhauer, der den sogenannten Weber'schen Kopf zuerst in seinem Werte erkannte, vor dem Zerschlagen rettete, ankaufte und ergänzte, Zando-

[1] *Francisci Mauroceni Peloponnesiaci, Venetiarum principis gesta. Scriptore Joanne Gratiano Bergomensi. Patavii* MDCXCVIII S. 337 f. Laborde Athènes II S. 239 ff.

[2] Die Zanetti sprachen am Schlusse ihrer Vorrede zu den *Statue antiche* von den im Palazzo Grimani gebliebenen Skulpturen, *i quali un giorno daranno a noi forse materia di seguitar questa impresa, con aggiungervi le statue delle case private.* Aber diese Fortsetzung ist nicht erschienen.

[3] Die Familie Brazzà ist, wie mich Henry Thode belehrt, erst in diesem Jahrhundert, aus Friaul, eingewandert.

[4] Dass dieser angebliche gleichnamige Neffe Canova's eine Fiction ist, bestätigt mir Thode.

meneghi der, der diesen Kopf, obwohl ihn sein Sohn in die Werkstatt gebracht batte, zunächst nicht beachtete, später aber zurückzukaufen wünschte.[1]) Als Lehrer an der Akademie im Jahr 1820 finde ich Boza uad Zandomeneghi angegeben; aber die Leitung wird von Weber, in einem Briefe an den Herausgeber des Kunstblattes vom 5. Juli 1820, für die Malerei Matteini, für die Bildhauerei ausdrücklich dem „gefühlvollen, geschickten und ebenso bescheidenen" Zandomeneghi zugeschrieben. Wenn also die Statue aus Palazzo Brazzà in die Akademie gebracht wurde, um ergänzt zu werden, so kann diese Arbeit nur Boza oder Zandomeneghi zugefallen sein — es wird wohl Zandomeneghi gewesen sein, in dessen Werkstatt sie ausgeführt wurde. In dem selben Briefe, den ich eben anführte, erzählt Weber voll Stolz, dass die Abgüsse der Parthenonskulpturen in Venedig angekommen seien und gerade in der Akademie aufgestellt wurden. Die Gleichartigkeit der Statue aus Palazzo Brazzà, die doch einige Monate in der Akademie geblieben sein muss, hat, wie es scheint, niemand bemerkt, weder die Künstler der Akademie noch Cicognara und Weber, die an den Bildhauerwerkstätten schwerlich vorübergingen. Fünf Jahre vorber hatte Canova es für einen Frevel erklärt, wenn er oder ein anderer die Parthenonskulpturen antaste. Aber gewiss ist keiner seiner Schuler je auf den Gedanken gekommen, dass es möglich sei, einen Auftrag zur Ergänzung einer antiken Skulptur zurückzuweisen. Jener Warnungsruf rettete nur die Parthenonskulpturen, denen er galt. Im übrigen herrschte nach wie vor die Vorstellung, dass kein antiker Marmor unvollständig bleiben dürfe. Welche Zusätze, welche Abarbeitungen, die Apolls Grausamkeit gegen Marsyas würdig sind, weisen noch die Marmore auf, die in den letzten zwanzig Jahren in einem neuen öffentlichen Museum in Rom vereinigt worden sind!

Die Thatsache, dass die Statue aus Palazzo Brazzà überhaupt ergänzt worden ist, ist tief beklagenswert. Bei der Ergänzung selbst verfuhr Zandomeneghi, oder wer es denn sonst gewesen seia mag, nicht ganz so rücksichtslos als es auf den ersten Blick scheinen könnte. Offenbar hat er von den antiken Teilen nicht mehr weggeschnitten, als für das Ansetzen der modernen Teile unvermeidlich war, und er hat die antike Oberfläche nirgends durch Abarbeitung und Glättung beschädigt, sondern die Falten in ihrer ungleichen Erhaltung stehen lassen wie sie waren. Was die antike Oberfläche gelitten hat, hat sie nicht durch Menschenhand gelitten, sondern durch die Unbilden der Witterung, denen sie ohne Zweifel vor der Ueberführung nach Venedig und zuletzt wieder in der Villa bei Dolo ausgesetzt war.

Der moderne Bildhauer konnte nicht zweifelhaft sein, dass unter den linken Arm irgend eine Stütze gehöre. Er wählte dazu eine auf einen Untersatz gestellte elegant gearbeitete polirte Vase. Um sie anzubringen hat er das Gewandstück unter dem linkea Arm abgearbeitet. Die modernen Gewandteile hat er, soweit sie die Vase oben und hinten bedeckten, mit ihr in Einem gearbeitet, den anschliessenden modernen Gewandteil angestückt. Dadurch ist leider die Zerstörung, die den vom Rücken zum linken Arm führenden wundervollen freien Faltenzug betroffen hatte, noch ärger geworden, indem durch Abmeisselung von antiken Teilen die Ansatzflächen für die modernen Gewandteile hergerichtet wurden.

Bei der Anfügung des rechten Armes und des linken Unterarmes hat sich der moderne Bildhauer antike Ansatzlöcher zu Nutze gemacht. Völlig klar ist dies bei dem rechten Arm. Hier ist ein eckiges antikes Loeh, in dem einst der antike Arm samt den darunter hängenden Gewandfalten eingestückt war. Der moderne Bildhauer hat daneben und darüber seine moderne

[1]) Kunstblatt 1824 S. 92. Laborde Athènes II S. 228 ff.

Ansatzfläche mit dem Zahneisen zubereitet und ausserdem noch ein rundes Loch für einen Eisenstift eingebohrt. Auch an dem linken Arm ist das eckige Loch gewiss das alte, das für die antike Anstückung des Vorderarmes gebraucht worden war. Der moderne Bildhauer hat die Form des antiken Lochs etwas verändert, indem er sich die ihm für seine Anstückung bequeme Ansatzfläche herrichtete. Oben auf dem Torso, wo der moderne Kopf mit seinem Hals aufgesetzt wurde, ist der Rand ringsherum modern zurechtgeschnitten. Ebenso sind alle inneren Ansatzflächen, auf die der moderne Hals aufgepasst wurde, modern hergerichtet. Von der alten Zubereitung ist nur noch in der Mitte ein antikes Loch vorhanden, in das der antike, besonders gearbeitete Kopf eingesetzt worden war. In dieses antike Loch hat der moderne Bildhauer eine eiserne Klammer eingelassen, um den vom Unterkörper abgebrochenen Oberkörper bequemer heben und aufsetzen zu können, und über dieser eisernen Klammer ist dann das moderne Halsstück eingegipst worden. Auf dem Leib ist ein modernes Stück eingesetzt; ebenso ist das linke Knie ergänzt und an den Falten allerlei ausgeflickt worden

Auf ihrer rechten Seite hatte die Statue durch den erhaltenen, gebrochenen, aber in allen seinen Teilen antiken Fuss ihren festen und sicheren Stand. Für das erhobene linke Bein musste der moderne Bildhauer seinerseits die Stützung liefern. Sein Werk ist die Schildkröte, ist der linke Fuss, ist der untere Teil des Unterschenkels mit dem ihn bedeckenden Gewandstück. Bei der Anfügung dieser zusammenhängenden Ergänzung ist so tief in den Unterschenkel und in die umgebenden Gewandteile hineingeschnitten, dass man daraus den hohen Grad der vorgefundenen Zerstörung leicht ermessen kann. Weder von dem Fuss noch von dem Gegenstand, auf den er auftrat, kann damals auch nur noch ein Rest vorhanden gewesen sein. Der antike Teil der Standplatte mit dem antiken rechten Fuss und der moderne Standplattenteil mit der modernen Schildkröte und dem modernen linken Fuss wurden dann in eine gemeinsame moderne Standplatte eingelassen.

Wie kam der moderne Bildhauer darauf, gerade eine Schildkröte unter den Fuss zu setzen?

Bekanntlich berichten Pausanias und Plutarch, dass Phidias in einer Goldelfenbeinstatue, die sich in Elis befand, die Aphrodite Urania auf eine Schildkröte auftretend dargestellt hatte. Es ist möglich, dass der Bildhauer auf diese Nachricht von einem gelehrten Freund hingewiesen worden ist. Man könnte sogar versucht sein, in diesem Zusammentreffen des unter dem Fuss angebrachten Beiwerks einen Anhalt dafür finden zu wollen, dass doch wenigstens irgend wer die Verwandtschaft der Statue mit den von E. Q. Visconti für Werke des Phidias erklärten Parthenonskulpturen erkannt habe; aber dann würde die Statue nicht so völlig verborgen und unerwähnt geblieben sein. Welches Aufsehen hat wenige Jahre nachher der Weber'sche Kopf erregt! Aber auch wenn der Bildhauer wirklich durch die aus dem Altertum stammende Nachricht zur Wahl der Schildkröte als Fussstütze veranlasst gewesen sein sollte, so konnte er auch selbständig, ohne jede Rücksicht auf den Stil der Statue und sogar ohne gerade ausschliesslich an Phidias denken zu müssen, seine gelehrte Kenntnis bequem genug aus den *Imagini de i Dei de gli antichi* von Vincenzo Cartari schöpfen: aus der Abbildung, die Aphrodite zeigt, wie sie auf dem Bocke sitzt und dazu noch auf eine Schildkröte tritt, und aus dem Text, der nicht nur die auf die Schildkröte tretende Aphrodite des Phidias nennt, sondern für die Aphrodite des Skopas Bock und Schildkröte angiebt, so wie es die Abbildung veranschaulicht — irrtümlich in Folge eines dem Alessandro di Alessandro

begegneten Missverständnisses der Worte bei Pausanias. Dass die so oft und auch gerade in Venedig oft gedruckten Imagini des Vincenzo Cartari den venezianischen Künstlern wohl bekannt blieben, versteht sich von selbst. Es lässt sich zufällig auch beweisen. Denn der Gedanke der Canova'schen Hebe beruht, bewusst oder unbewusst, in seinem ersten Ursprung unverkennbar auf der von dem Kupferstecher Bolognino Zaltieri herrührenden bildlichen Darstellung der Hebe in Cartari's Imagini [1]; neben Hebe sind die Bäume, an denen die befreiten Sklaven die Fesseln aufhingen; einer kniet betend vor der Thüre des Tempels. Die ganze Stelle des Cartari über Aphrodite und die Schildkröte lautet so: *Appresso di costoro fu anco una Venere celeste, dalla quale veniva quel puro, e sincero Amore, che in tutto è alieno dal congiungimento de i corpi: et un' altra ve ne fu detta popolare, e commune, che faceva l'Amore, d'onde viene la generatione humana, e fu fatta già da Scopa eccellente scultore in questa guisa. Ella stava à sedere sopra*





un capro, e con l'un piè calcava una testuggine, come riferisce Alessandro Napolitano, e l'haveva gia scritto Plutarco ne gli ammaestramenti, ch' ei dà a mariti, e resane anco la ragione dicendo, che Phidia fece già à gli Elei una Venere, che stava con un piè sopra una testuggine, per mostrare alle Donne, che toccava loro di havere la cura della casa, e di ragionare manco, che fosse possibile, perche in una Donna il tacere è giudicato bellissima cosa. Et esso Plutarco in un' altro luoco volendo esporre quello, ehe significhi questa imagine, della quale fa mentione parimente Pausania, dice, che le giovani, mentre che sono vergini, hanno da stare sotto

1) Die beiden ältesten Ausgaben von 1556 und 1571 habe ich nicht gesehen. In der dritten, die in Venedig 1580 erschien, ist die vom 10. September 1569 datirte Vorrede des Cartari aus der zweiten Ausgabe wiederholt. Darin heisst es von seinem Buch: *. . . l'ho non solamente accresciuto di molte imagini, ma ancora abbellito di alcuni ornamenti delle cose antiche pertinenti a quelle: il che spero, che così l'habbi da rendere più dilettevole assai da leggere, che non era prima, come senza dubbio alcuno lo faranno più bello da vedere le belle, e bene accomodate figure, delle quali l'adorna M. Bolognino Zaltieri, huomo nelle cose della stampa diligente, e fidele quanto altri.* Der vollständige Titel dieser Ausgabe von 1580 lautet: *Le imagini de i dei de gli antichi nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, et altre cose appartenenti alla religione de gli antichi, raccolte dal sig. Vincenzo Cartari, con la loro espositione, e con bellissime e accomodate figure nuovamente stampate. Et con molta diligenza riviste e ricorette. Con privilegio. In Venetia, presso Francesco Ziletti, 1580.* Die Kupfertafeln dieser Ausgabe sind demnach von den Platten der Ausgabe von 1571 neu abgedruckt. Von diesen Kupferstichen sind die Holzschnitte der späteren Ausgaben abhängig. Eine Anzahl dieser Ausgaben führt an Clement *Bibliotheque curieuse* (Leipzig 1756) VI S. 310 ff. Ueber Bolognino Zaltieri geben ein paar Notizen Fuseli und Nagler.

l'altrui custodia: ma poi che sono maritate, bisogna, che habbiano la cura del governo della casa, che se ne stiano chete, quasi che i mariti habbiano da parlare per loro. Imperoche scrive Plinio, che la testuggine non ha lingua. E leggendo appresso del medesimo, e di Eliano anchora la natura di questo animale, trovo, che gli antichi dettero una bella, e santa ammonitione alle donne, mettendo la testuggine sotto il piè di Venere, percioche questa sà il pericolo à che va, quando si congiunge con il maschio, compito che ha il fatto suo, se ne và via, e lascia quella, che da se non può ridrizzarsi, in preda à gli altri animali, ma sopra tutti all' aquila. Per la quale cosa essa con somma continenza si astiene dal coito, e fuggendo il maschio prepone la salute al libidinoso piacere, al quale è sforzata pure di consentire poi, tocca da certa herba, che tutta l'accende di libidine, si che più non teme poscia di cosa alcuna. Adunque le Donne parimente hanno da considerare, à che pericolo si mettono, quando perdono la honestà: e perciò deono fuggire i piaceri lascivi et i libidinosi appetiti, se non quando la sforza à questi il debito del matrimonio per la successione della nuova prole.

Dass der moderne Bildhauer dies alles gelesen und erwogen hätte, ist möglich, aber nicht wahrscheinlich. Jedesfalls hat er der Schildkröte das weniger tiefsinnige Amt gegeben, einen Wasserstrahl aus ihrem Maul zu speien. Als die Statue von dem modernen Postament, auf dem sie in Villa Brazzà stand, abgenommen und noch nicht wieder auf ihre jetzige moderne Standplatte aufgesetzt war, sah man deutlich, wie der Körper der Schildkröte unten zur Aufnahme des Wasserrohres hergerichtet war; zu dem selben Zweck sind, wie man leicht erkennt, Maul und Hals durchgebohrt worden. Bei dieser Arbeit, die als leicht und unwesentlich irgend einem Gehilfen oder Lehrling aufgetragen worden sein mag, ist der Bohrer einmal schräg gelaufen und hat an der Seite ein nicht gewolltes und unnötiges kleines Loch gebohrt. Eine solche decorative Verwendung der Schildkröte liegt für einen italienischen Künstler weniger fern als für einen des Nordens — und doch hat Begas an seinem grossen Brunnen unter die wasserspeienden Tiere auch eine Schildkröte aufgenommen. Nicht wasserspeiend sind die Schildkröten an der Fontana delle tartarughe auf Piazza Mattei in Rom, sondern sie werden von den schönen schlanken Jünglingen zum Rand des Wasserbeckens emporgehoben, damit sie zum Wasser kriechen können. Aber dies berühmte Vorbild von Brunnenskulptur, das schwerlich einem italienischen Künstler unbekannt geblieben ist, geschweige einem Bildhauer, der in Rom Canova's Schüler war, konnte leicht die Anregung zu der weiteren Verwendung der Schildkröte als Wasserspeierin bieten.

Nicht kurze Zeit ist der Wasserstrahl dem Maul der Schildkröte entlaufen; das Wasser hat den linken Fuss der Statue und die Schildkröte selbst so sehr überspült und verwittern lassen, dass sie ein von den übrigen Ergänzungen verschiedenes Aussehen erhalten haben. Deshalb glaubte ich anfangs, der Fuss mit der Schildkröte rühre von einer anderen älteren Ergänzung her. Aber das verschiedene Aussehen ist nur die Folge der stärkeren Verwitterung. Der Marmor, aus dem der Fuss mit der Schildkröte besteht, ist der selbe carrarische, der für die übrigen modernen Teile verwendet worden ist.[1] Die Statue ist nur einmal und in Einem ergänzt worden. Nachträglich aber hat man der Schildkröte einen kleinen Marmorpfropfen in das Maul gesteckt — gewiss ist das damals geschehen, als man die Statue auf das grosse moderne Postament aufsetzte, auf dem sie sich zur Zeit des Verkaufs befand. Die Statue wurde

[1]) Dass die Schildkröte nicht eine frühere Ergänzung ist, davon hat mich zuerst Herr Possenti überzeugt, dem ich auch sonst für vielfache Hilfe bei der Untersuchung der Statue zu Dank verpflichtet bin.

dadurch aus einer Brunnenfigur zu einer Decorationsfigur ohne besondere Verwendung. Auf diesem modernen Postament stand die Inschrift

INTER · VARIAS · ERVDITOR · DE · HOC ·
SIMVLACRO · SENTENTIAS · PLERIQ ·
ta' MEN · GRAECVM · ARTIFICEM ·
CAVTELAM · AC · MATVRITATEM ·
IN · REBVS · AGENDIS · EFFINXISSE ·
AVTVMNANT ·

Offenbar haben die gelehrten Berater, die hier genannt werden, den linken Fuss samt der Schildkröte für antik gehalten. Sie haben schwerlich unmittelbar aus Plutarch und Aelian, sondern vermutlich aus den Imagini des Cartari die Schildkröte zu deuten versucht und sind so dahin gelangt, in der Statue eine Ermahnung zu sehen, dass man ***in rebus agendis caute et mature*** verfahren solle. Als kurze Zusammenfassung dessen, was die Inschrift in ihrem sehr italienisch gefärbten Latein ausspricht, konnte dann wol der Name Prudentia gelten, wie mir die Statue, als ich zuerst von ihr hörte, bezeichnet worden ist.

In ihrer Verwendung als Brunnenfigur stand die Statue ohne Zweifel im Freien; sie stand im Freien auch nach ihrer Umsetzung auf das Postament mit der Inschrift. Sie war demnach in Venedig über siebzig Jahre lang jeder Unbill von Wind und Wetter ausgesetzt. Es ist erstaunlich, wie viel Widerstand der edle pentelische Marmor diesen Unbilden entgegengesetzt hat, während der carrarische Marmor der modernen Ergänzungen immer wieder in Brüchen auseinander gefallen ist; aber wir sehen deutlich die schmerzlichen Spuren dieser Misshandlung. Die antike Oberfläche ist an vielen Stellen durch den immer wieder aufschlagenden Regen etwas abgewaschen worden, am meisten über der rechten Brust und in deren Umgebung. Die wundervollen Falten, die von der linken Brust zur Schulter hinüber und abwärts führen, haben ihre ganze ursprüngliche Frische bewahrt.

II.

Der Versuch, womöglich festzustellen, wie die für uns verlorenen antiken Teile der Statue ausgesehen haben, scheint auf den ersten Blick völlig hoffnungslos. Denn die Zerstörung hat weit gegriffen und wir besitzen bisher keine genau übereinstimmende antike Wiederholung, die uns belehren könnte. Aber wenn auch nicht antike Wiederholungen, so sind doch manche antike statuarische Darstellungen vorhanden, die eine nähere oder fernere Verwandtschaft in der Anordnung zeigen und überhaupt weist die griechische Kunst bestimmte feststehende Gewohnheiten auf, die in Betracht zu ziehen sind. Wenn man auf diese Erfahrungen hin die Statue selbst, wie sie in ihrer besonderen Anordnung und Formgebung, in ihrer Durchführung und Herrichtung vor uns steht, immer wieder geduldig befragt, so gewährt sie auf mehr Fragen Antwort, als man es zunächst meinen mag.

Welche Stütze war unter dem linken Arm?

Man denkt sofort an einen Pfeiler oder an eine Stützfigur. Der Pfeiler ist das einfachste Hilfsmittel, das sich dem Bildhauer darbietet, und deshalb unzählige Male angewendet. Um ein paar Beispiele herauszugreifen, die in unserem Falle nahe liegen — auf einen Pfeiler

stützt sich die in mehreren Wiederholungen erhaltene sogenannte Euterpe, die gewiss keine Euterpe, sondern Aphrodite ist; auf einen Pfeiler, vor dem Eros steht, stützt sich Aphrodite in dem Münzbild eines Staters von Kyzikos, das doch wol eine attische Statue wieder giebt.[1] Unter den Stützfiguren, die in Frage kommen, verstehe ich die so oft als Stütze dienenden archaisirenden weiblichen Gewandfiguren, für deren Art und Verwendung es genügt, auf die Gruppe von Ildefonso, auf die bunte Aphrodite aus Pompei[2] und die schöne Artemis in Wien[3] hinzuweisen.

Bei unserer Statue kann die Stütze nicht die Form eines Pfeilers gehabt haben. Denn er wäre keine beiläufige Stütze gewesen, die man leicht übersieht und sich leicht gefallen lässt, sondern er müsste von beträchtlicher Höhe und auffälliger Erscheinung gewesen sein, ohne einen künstlerischen Vorteil zu bieten. Die sogenannte Euterpe ist viel stärker bewegt; der Pfeiler gewährt nicht einen beiläufigen Halt, sondern einen wirklichen Stützpunkt, durch den die Stellung und Haltung des Körpers erst möglich wird Bei unserer Statue ist das nicht der Fall. Sie steht gerader, in sich selbst gegründet, das Gewicht der Glieder im wesentlichen durch sich selbst tragend, so dass das Aufstützen des linken Ellbogens nur eine begleitende, ergänzende Nebenbewegung ist. Die Statue bedarf einer Stütze unter dem linken Arm, aber sie bedarf sie nicht in dem Masse und nicht in dem selben Sinne wie die sogenannte Euterpe. Bei dieser ist der hohe Pfeiler zum grossen Teil vom Gewand bedeckt und auch dadurch in das einheitliche künstlerische Gesammtbild hineingenommen. So ist es in guter Kunst üblich und natürlich. An der früher in Catajo aufbewahrten weiblichen Figur mit dem Eros hinter der Schulter — einer Figur, in deren stilistischer Beurteilung ich, vor fünfzehn Jahren, gewiss geirrt haben werde[4] — fliesst das Gewand vor dem Stamm, der als Stütze dient, in langen breiten Massen herab. Bei der Statuette aus Pergamon, die man in die dorische Nische vom Athenaheiligtum gesetzt hat,[5] ist der ganze Pfeiler durch Gewand überdeckt. Bei unserer Statue würde der hohe Pfeiler kahl und leer neben den schönen und reichen Formen und Falten der Gestalt stehen; er würde mit harten Linien das hinter ihm befindliche verlorene Gewandstück zerschnitten haben. Er müsste, selbständig und für sich gearbeitet, nachträglich unter den Ellbogen geschoben sein, ohne in die Linienführung des Ganzen aufgenommen zu sein, ohne innere Bedeutsamkeit, ohne äussere Verbindung. Das ist alles unmöglich und undenkbar. Es lässt sich zum Glück auch äusserlich fassbar als unmöglich erweisen — durch ein bestimmtes Kennzeichen, das man an der Statue selbst wahrnehmen kann.

Neben der Faltentiefe, in der die vielen Bohrlöcher stehen geblieben sind, geht eine breite und flache Tiefe her, in der die herabgehenden Faltenzüge angegeben sind. An einer Stelle — in der Höhe von 0,73 vom Boden aus gerechnet — sind diese Faltenzüge weggenommen und diese Stelle ist zu einer flachen Rundung abgearbeitet, offenkundig um für irgend etwas Platz zu schaffen. In moderner Zeit hat diese Abarbeitung nicht stattgefunden. Sie würde für den modernen Bildhauer ganz zwecklos gewesen sein; denn seine Vase traf gar nicht auf diese Stelle auf. Diese nachträgliche Abarbeitung ist antik. Sie ist sinnlos unter

1) *Numismatic Chronicle* Ser. III vol. VII (1887) Tafel II, 12. S. 28. 66, 34 (Greenwell). Einen Abdruck verdanke ich, durch freundliche Vermittelung Alfreds von Sallet, der Gefälligkeit des Herrn Babelon.

2) Archäol. Zeitung XXXIX (1881) Tafel 7.

3) Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses V (Wien 1887) Tafel I.

4) Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich III (1879) S. 8 ff.

5) Altertümer von Pergamon II, Tafel 28. Text S. 46.

der Voraussetzung eines Pfeilers, der überall gleich viel Raum beansprucht haben würde. Die Stütze, die vorhanden war, muss vielmehr an dieser Stelle irgend einen Vorsprung gehabt haben, für den, um ihm Raum zu schaffen oder um ihn bequemer anzupassen, die nachträgliche Abarbeitung vorgenommen worden ist.

Damit ist die Entscheidung gegeben — gegen den Pfeiler und für die Stützfigur und es lässt sich sogar noch die Grösse und Haltung der stützenden Figur bestimmen.

Der vorspringende Teil der Stützfigur kann nur der rechte Ellbogen gewesen sein. Sie gehörte also zu derjenigen Reihe solcher Figuren, die den rechten Arm im Ellbogen eckig gebogen, die rechte Hand an die Brust gelegt, die linke Hand dagegen gesenkt und das Gewand anfassend zeigen. Das Gewand aber muss eng und schmal herabgegangen sein.

Von der Stelle, wo der rechte Ellbogen der Stützfigur war, bis dahin, wo die Hauptfigur ihren linken Ellbogen auflehnte, beträgt die Entfernung 0,41; vom Ellbogen der Stützfigur herab bis zur Standplatte 0,73. Die Gesammthöhe der Stützfigur betrug demnach, ihre besondere Basis und den üblichen hohen runden Aufsatz auf dem Kopfe mitgerechnet, 1,14. Dies Gesammtmaass ist fest gegeben. Den Körper der Stützfigur kann man etwas grösser oder kleiner annehmen, je nachdem man die besondere Basis und den Aufsatz auf dem Kopf, oder vielmehr genauer gesprochen diesen Aufsatz etwas grösser oder kleiner ansetzt. Denn die Basishöhe muss sich nach der Körperlänge richten und diese wird grösser oder kleiner je nach der Höhe des Aufsatzes auf dem Kopf. Aber da nicht anzunehmen ist, dass dieser Aufsatz die bei solchen Figuren für ihn übliche Höhe überschritten haben wird, so ergeben sich die folgenden Einzelmaasse: für die Basis 0,09, für den Körper 0,965, für den Aufsatz auf dem Kopf 0,085.

Wie für den aufgestützten Arm ein Pfeiler, so ist als Unterlage für einen mässig erhobenen Fuss eine schlichte, stufenförmige Erhöhung auf der Standplatte die einfachste Aushilfe, die sich in Verbindung mit einer Stützfigur, wie ich sie für unsere Statue begründet habe, noch besonders leicht darbot. Bei der schönen Artemisstatuette in Wien, die mit dem linken Arm auf einer solchen Stützfigur aufruht, ist diese Stützfigur auf eine kurze Säule gestellt, die auf ihrer eigenen eckigen Basis aufsteht. Diese Basis dient zugleich als Stützpunkt für den linken Fuss der Göttin. Aber bei unserer Statue ist eine Stufe als Unterlage für den linken Fuss so wenig möglich als der Pfeiler unter dem linken Arm. Ihr linker Fuss ist nicht, wie bei der Wiener Artemis, nur sehr wenig gehoben und zur Seite gesetzt, sondern das Bein tritt in einer auffälligen starken und lebhaften Bewegung geradeaus vorwärts, keineswegs nach der Seite der Stützfigur herübergenommen, sondern das Knie ist eher nach der Gegenseite hin bewegt. Der linke Fuss konnte die Basis der Stützfigur gar nicht erreichen. Denn diese Basis kann kaum über die Mitte der gemeinsamen Standplatte herüber nach vorn übergegriffen haben. Auch die Annahme, dass die Basis der Stützfigur aus mehreren Stufen bestanden und deren eine sich nach vorn unter den Fuss erstreckt habe, ist durch den Augenschein ausgeschlossen. Die an der Seite tief herabgehenden Falten lehren, dass diese hässliche Aushilfe nicht angewendet war. Demnach muss unter dem linken Fuss eine besondere Stütze vorhanden gewesen sein. Diese Stütze kann nicht eine zufällige Erhebung gewesen sein — etwa wie am Parthenonfries überall, wo ein hoch auftretender Fuss es nötig macht, der Boden beliebig erhöht ist — sondern aus der auffälligen Stelle, an der sich die Stütze befand, aus der auffälligen Bewegung des kräftig vorgesetzten Fusses, die den Blick des Beschauers wie ab-

sichtlich auf diese Stelle hinlenken musste, ist zu schliessen, dass die Stütze unter dem Fuss eine sprechende Form aufwies, dass sie dem Inhalte nach nicht gleichgültig, sondern sinnvoll und bedeutsam war. Aber was war dieses Beiwerk?

Dass der moderne Bildhauer mit der Schildkröte, die er anbrachte, ohne dass ihn irgend ein antiker Rest leiten konnte, das richtige getroffen hätte, wäre ein zu sonderbarer Zufall, um es glauben zu können —, auch wenn eine solche Verwendung der Schildkröte aus dem griechischen Altertum öfter bezeugt wäre, als es thatsächlich der Fall ist. Bezeugt ist die Schildkröte nur bei der einen Aphrodite des Phidias in Elis, von der Pausanias sagt: *ἔστι δὲ . . . . . . Ἀφροδίτης ναός, τὸ δὲ ἐν ὑπαίθρῳ τέμενος οὐ πολὺ ἀφεστηκὸς ἀπὸ τοῦ ναοῦ. καὶ τὴν μὲν ἐν τῷ ναῷ καλοῦσιν Οὐρανίαν· ἐλέφαντος δέ ἐστι καὶ χρυσοῦ, τέχνη Φειδίου, τῷ δὲ ἑτέρῳ ποδὶ ἐπὶ χελώνης βέβηκε.* Dann spricht Pausanias von des Skopas eherner Aphrodite auf dem Bock, die sich im Temenos befand und lehnt schliesslich die Deutung von Schildkröte und Bock ab mit den Worten *τὰ δὲ ἐπὶ χελώνῃ τε καὶ ἐς τὸν τράγον παρίημι τοῖς θέλουσιν εἰκάζειν.* Er fand also in seiner Vorlage eine Erörterung, die er wiederzugeben keine Neigung hatte. Die Erklärung der Schildkröte hat den antiken wie den modernen Gelehrten gleiche Not gemacht. Nur ein Witz ist die moralische Ausdeutung bei Plutarch *de Iside et Osiride* 75 . . . . *οἷον ἐν Κρήτῃ Διὸς ἦν ἄγαλμα μὴ ἔχον ὦτα· τῷ γὰρ ἄρχοντι καὶ κυρίῳ πάντων οὐδενὸς ἀκούειν προσήκει· τῷ δὲ τῆς Ἀθηνᾶς τὸν δράκοντα Φειδίας παρέθηκε· τῷ δὲ τῆς Ἀφροδίτης ἐν Ἤλιδι τὴν χελώνην, ὡς τὰς μὲν παρθένους φυλακῆς δεομένας, ταῖς δὲ γαμεταῖς οἰκουρίαν καὶ σιωπὴν πρέπουσαν* und *coniugalia praecepta* 32: *τὴν Ἠλείων ὁ Φειδίας Ἀφροδίτην ἐποίησε χελώνην πατοῦσαν, οἰκουρίας σύμβολον ταῖς γυναιξὶ καὶ σιωπῆς. Δεῖ γὰρ ἢ πρὸς τὸν ἄνδρα λαλεῖν ἢ διὰ τοῦ ἀνδρός, μὴ δυσχεραίνουσαν, εἰ δι' ἀλλοτρίας γλώσσης, ὥσπερ αὐλητής, φθέγγεται σεμνότερον*

Zu dieser alten Ausdeutung hat, so viel ich finden kann, zuerst Panofka die Vermutung hinzugebracht, die Schildkröte erinnere an das Himmelsgewölbe und darum sei sie der Aphrodite Urania beigegeben.[1]) und diese Vermutung ist hauptsächlich von Gerhard aufgenommen, aber auch von anderen gebilligt worden. Das kann man sich doch nur als das Eingeständnis völliger Verlegenheit und Ratlosigkeit gefallen lassen. Wie kann die harte dunkle Kruste, die die an die Erde gebundene, auf der Erde kriechende Schildkröte auf ihrem Rücken schleppt, ein Abbild des offenen weiten strahlenden Himmelsgewölbes sein? Das ist ein Unding, das aller wirklichen und sinnlichen Anschauung widerstreitet. Deshalb hatte sich mir die Vermutung aufgedrängt, die Schildkröte an der Statue in Elis möge vielleicht irgendwie auf Aegina hindeuten — dann könnte man sich doch etwas dabei denken, etwa dass die Statue von Aegineten oder von attischen Kleruchen in Aegina geweiht sei oder dergleichen. Aber ich glaube, die Erklärung lässt sich noch einfacher geben. Im Westen von Elis erhebt sich mit breitem Rücken das Vorgebirge Chelonatas, das seiner auffälligen Form wegen diesen Namen hatte. Die Aphrodite in Elis wird die Göttin sein, die dort oben auf dem Chelonatas Verehrung genossen hat.[2]) Aber wie dem sei, — die Schildkröte unter dem Fuss der Aphrodite muss eine Besonderheit gerade dieser einen Goldelfenbeinstatue in Elis gewesen sein. Nichts berechtigt zu dem Schlusse, dass es ein allgemein üblicher Brauch gewesen sei, der Aphrodite überhaupt oder der Aphrodite,

[1]) Panofka in der Abhandlung Der Tod des Skiron (Berlin 1836) S. 13. 20 Anm. 96. Freilich bringt Panofka zu gleicher Zeit auch andere Deutungen vor, während Gerhard nur an das Himmelsgewölbe denkt: Ueber Venusidole (1843) = Gesammelte Abhandl. I, S. 262. Vergl. Griech. Mythologie I, S. 403.

[2]) Ich kann mich darin nicht dadurch irre machen lassen, dass, wie ich nachträglich sehe, Panofka a. a. O. S. 8 einen ähnlichen Gedankengang anwendet, um auf einem geschnittenen Stein Asklepios als Asklepios vom Vorgebirge Chelone auf Kos zu deuten — in diesem Falle gewiss falsch. Denn hier steht Asklepios nicht auf der Schildkröte, sondern die Schildkröte ist, nach einem Zwischenraum, unterhalb des Asklepios und vom Rücken gesehen dargestellt. Die Schildkröte wird hier wol in dem medicinischen oder magischen Sinne gemeint sein, den O. Jahn Ueber den Aberglauben des bösen Blicks (Leipziger Berichte 1855) S. 98 f. erläutert hat.

wo sie als Urania verehrt wurde, eine Schildkröte beizugeben. Von einem solchen Brauche müssten sich unter der zahllosen Menge von Darstellungen der Aphrodite, die auf uns gekommen sind, doch wenigstens einige deutliche und sichere Beispiele erhalten haben. Das ist nicht der Fall. Nicht mehr als zwei kleine Bronzen hat man anführen können, die Aphrodite auf der Schildkröte stehend zeigen sollen — beides figürliche Stützen, die an Geräten verwendet waren. Die eine, die eine Gewandfigur ist, bildet jetzt einen Bestandteil eines aus verschiedenen nicht zusammengehörigen Teilen modern zusammengesetzten Candelabers im Berliner Museum;[1]) die andere, die nackt ist, ist ein Spiegelgriff, der nur aus einem Stich bekannt ist[2]) — und, nach diesem Stich zu urteilen, ist es mehr als zweifelhaft, ob es überhaupt eine Schildkröte ist, auf der die angebliche Aphrodite steht. Indess, darauf kommt wenig an. Die Schildkröte in ihrer auffälligen und bestimmten Form, die im Altertum auch dazu geführt hat, Fussschemel „Schildkröten" zu nennen,[3]) eignet sich so sehr dazu, einen lebendig gedachten Untersatz für tektonisch-ornamental verwendete Stütz- und Gerätfiguren abzugeben, dass man sich nicht wundern darf, sie als Trägerin der mannigfachsten Figuren dieser Art zu finden, unter Störchen wie unter Menschen, unter Männern wie unter Frauen, unter bekleideten wie unter nackten Gestalten. Einen tiefen mythologischen Sinn hat eine solche tektonisch-ornamental angebrachte Schildkröte so wenig als z. B. die Frösche unter den Klauenfüssen der Ficoroni'schen Cista. Schon E. Braun, der doch symbolischen Ausdeutungen nachzugehen nur allzusehr geneigt war, hat den Namen Aphrodite Urania, den zuerst Panofka der kleinen Berliner Bronze gab, mit den Worten zurückgewiesen . . . . *mentre per poco si abbia pratica degli antichi candelabri in bronzo convien restare convinto che simili divinità sono piuttosto stranee anziche nò a cotali arnesi della più semplice natura decorativa.*[4]) Wenn bei einer solchen Verwendung der Schildkröte zu dem ornamentalen Spiel mit Tierformen, wie es an Geräten aller Art üblich ist, etwa noch eine besondere Absicht hinzugekommen sein sollte, so hat sie mit Mythologie und Religion nichts zu schaffen. Aegina ist eine altberühmte Werkstatt von Erzgerät. Das Wahrzeichen seiner Heimat anzubringen, konnte einem die Gerätfiguren formenden äginäischen Künstler das selbe Vergnügen machen, mit dem die attischen Topfmaler die Eule aufmalten — und wie in dem einen Fall die attische Eule, so konnte in dem anderen Fall die äginäische Schildkröte leicht in fremden Werkstätten wiederholt werden.

Die Schildkröte unter dem linken Fuss unserer Statue bedurfte einer ausführlicheren Abweisung. Es wäre sinnlos, alle Möglichkeiten durchzugehen, die sich für die Stütze des linken Fusses ausdenken lassen. Aus dem Bereich der Willkur kann nur ein Mittel herausführen — der Vergleich mit verwandten Darstellungen, bei denen das Beiwerk unter dem

[1]) Friederichs Berlins antike Bildwerke II, S. 176, 707. Die Figur auf der Schildkröte ist abgebildet bei Panofka Skiron Tafel IV, 12, wiederholt bei Gerhard Gesammelte Abhandlungen Tafel XXIX, 3.

[2]) *Signa antiqua e Museo Jacobi de Wilde veterum poetarum carminibus illustrata et per Mariam filiam aeri inscripta. Sumptibus auctoris Amstelaedami* MDCC. Tafel XI mit der Unterschrift

Neu fuge Niliacae Memphitica sacra juvencae
Multas illa facit, quod fuit ipsa Jovi

Ovid. de Arte L. I. v. 77.

Das Figurchen ist von Furtwängler in Roschers Lexicon S. 408, 412 angeführt.

[3]) Preller Polemo S. 76: „*ξύλιναι χελῶναι sunt lignea scabella, cf. Hemsterh. in Schol. Aristoph. l. c. [Plut. 170] Vol. III p. 35, sq ed. Dindorf.*" Hemsterhuys in seiner Ausgabe des Plutos S. 61: *Sunt autem ξύλιναι χελῶναι scabella lignea, quae vel pedibus supponuntur vel adscensum in lectos praebent: quare χελώνας Hesychius interpretatur ὑποπόδια, et Sext Empir. adv. Mathem.* I, § 246 τὸ ἐφ' ᾧ ἐπιβαίνομεν ὑποπόδιον 'Ιθακήσιοι καὶ Κῷοι χελωνίδα καλοῦσιν' *unde dubitari non potest, quin, reiecta Grammaticorum explicatione, eadem sit huius vocabuli potestas amplectenda Judith.* XIV, 15.

[4]) *Annali dell'Instituto archeologico* VIII. (1836) S. 317.

linken Fuss erhalten ist. Wenigstens eine solche Darstellung kann ich nachweisen, freilich nur in einer Zeichnung.

Diese Zeichnung fand sich im Besitz des archäologischen Instituts in Berlin vor; sie ist von der Hand Brunns mit schriftlichen Angaben der modernen Ergänzungen versehen. Andere Angaben, die nicht gefehlt haben werden, wie vor allem die der Grösse, scheinen als das Blatt einmal knapp beschnitten wurde, weggefallen zu sein. Nicht von Brunns Hand, sondern von anderer Hand geschrieben steht links unten an der Ecke des Blattes der Name E. Wolff. Er ist vermutlich aus den weg gefallenen Angaben übertragen worden. Ohne Zweifel ist die Figur von dem Bildhauer Emil Wolff in Rom, der nicht selbst sammelte aber sich gelegentlich mit Antikenhandel abgab, ergänzt worden. Während sie sich in seiner Werkstatt befand, hat Brunn sie einmal gesehen und auf der Zeichnung, die vielleicht von E. Wolff herrührt, die Ergänzungen angegeben. Unsere Abbildung giebt die Zeichnung unter Weglassung dieser störenden und willkürlichen Ergänzungen wieder.[1]) Wo die Figur selbst hingekommen sein mag, habe ich leider bisher nicht erkunden können. Als Material ist ohne weiteres Marmor vorauszusetzen. Die Grösse kann nicht beträchtlich gewesen sein, da die Stützfigur samt ihren Untersätzen mit der Hauptfigur in Einem gearbeitet ist. Man wird schwerlich mehr als halbe Lebensgrösse annehmen dürfen.



Von unserer Statue ist die Wolff'sche Statuette hauptsächlich in der Darstellung des Gewandes verschieden. Aber ebenso augenfällig ist die grosse Uebereinstimmung in der Gesammthaltung.

Die wichtigste Uebereinstimmung im einzelnen ist das Auflehnen des linkes Armes auf eine Stützfigur und, damit zusammentreffend, die Hebung des linken Fusses, der, vorgesetzt, auf einem besonderen Beiwerk aufruht — einem Vogel, dessen Art auf der Zeichnung, vielleicht auch im Marmor selbst, nicht ganz deutlich ist. Man wird ihn nur für einen Wasservogel halten können. Der Ergänzer hielt ihn offenbar für eine Ente, da er an den erhaltenen Ansatz des Halses sofort den Kopf angesetzt hat. Aber

1) Ergänzt sind, wie sich aus Brunns schriftlichen Angaben und aus punktirten Linien auf der Zeichnung ergiebt, der Kopf mit einem Teile des Halses und der linken Schulter, der rechte Arm samt der ganzen Schulter und die ganze grosse Gewandpartie, die, von der rechten Hand emporgehalten, neben dem Körper herabfällt, bis zu dem Strich in der quer gezogenen Faltenmasse vor dem rechten Oberschenkel. Endlich ist modern der linke Vorderarm mit dem kleinen Gefäss und der Kopf des Vogels unter dem linken Fuss.

eine Ente konnte schwerlich in einen solchen Zusammenhang angebracht werden. Ich halte es für wahrscheinlicher, dass der Hals länger war, und dass nicht eine Ente, sondern eine Gans dargestellt war, die sich eher als die Ente in einen mythischen Zusammenhang bringen lässt.

Wenn wir aus der engen Verwandtschaft der Statuette mit unserer Statue in der gleichen Weise einen Schluss ziehen dürfen, wie sie sich bei der archäologischen Untersuchung solcher Fragen immer von neuem bewährt hat, so befand sich unter dem linken Fuss der Statue ein ähnlicher Vogel wie der ist, den wir bei der Statuette sehen, also eine Gans. Und zwar ist das linke Bein der Statue so stark und lebhaft vorgesetzt, dass es den Anschein gewinnt, als ob die dargestellte Frau durch diese Bewegung den Vogel als ihr Eigentum in Anspruch und in ihren Schutz nehmen wolle.

Der linke Unterarm der Statue war in lässiger Haltung auf der Stützfigur aufruhend vorgestreckt; die Hand kann sehr wohl einen kleinen Gegenstand, beispielsweise einen Apfel, gehalten haben. Der rechte Oberarm scheint etwas schräg vorwärts herabgegangen zu sein; der Vorderarm war vermutlich vorgestreckt. Auf der Hand möchte man sich am liebsten ein bezeichnendes Beiwerk, beispielsweise eine Taube, denken.

Von dem Kopf lässt sich zunächst nur sagen, dass er nicht lang herabfallendes, sondern am Hinterkopf aufgebundenes Haar hatte. Das ist wenigstens, da er einzeln gearbeitet und eingesetzt war, das übliche und natürliche.

Aus der Stützfigur, deren einstiges Vorhandensein ich begründet habe, lässt sich kein Anhalt für die Deutung der Statue gewinnen. Derartige Stützfiguren stellen nicht, wie einst Gerhard glaubte, stets ein' und die selbe Göttin dar, sondern ihre Gestalt und Formgebung, die übrigens mannigfach wechseln, entsprechen bestimmten Stufen der altertümlichen Kunst, so dass sie in der verschiedensten Bedeutung verwendet werden können.[1] Sie finden sich bei Darstellungen der Aphrodite, aber auch bei Artemis und neben Dionysos. Wenn dagegen der Schluss, den ich gezogen habe, richtig ist, dass sich unter dem linken Fuss eine Gans befand, so wird dadurch der Kreis der möglichen Deutungen eng umschrieben. Man kann dann nur denken an Aphrodite, an Nemesis und an Leda.

Die berühmte Stelle in der Odyssee, in der Penelope dem Odysseus ihren Traum erzählt, wie die Schaar ihrer Gänse von einem Adler zerfleischt wird, giebt keinen mythologiscben Aufschluss. Aber Nemesis hat sich, wie die Kyprien schilderten, um Zeus zu entgehen in eine Gans verwandelt; Zeus ereilt sie, indem er die Gestalt eines Schwans annimmt. Bereits diese Fassung des Mythos lehrt, dass die Griechen Schwan und Gans als gleichartig betrachteten. Dass in Darstellungen, die sicheren Darstellungen der Leda mit dem Schwan genau entsprechen, der Vogel oft aussieht wie eine Gans, ist längst bemerkt.[2] Geradezu als Gans wird der verwandelte Zeus bezeichnet in dem pseudovergilischen Gedicht Ciris

ciris Amyclaeo formosior ansere Ledae.

Bei einem schönen pompejanischen Bild, über dessen Darstellung ein feierlicher Ernst ruht,[3] hat Brunn die Frage aufgeworfen, ob nicht die von Dienerinnen umgebene, reich gewandete hohe Frauengestalt, zu der sich, in einem Heiligtum der Aphrodite, der vom Adler

[1]) Vergl. R. von Schneider Jahrb. der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses VII (1887) S. 7 f.

[2]) O. Jahn Archäol. Beiträge S. 3. 4 f.

[3]) Helbig Wandgemälde der verschütteten Städte Campaniens S. 44 Nr. 152. Tafel V.

bedrohte schwanenartige Vogel flüchtet, statt Leda vielmehr Nemesis zu nennen sei.[1] Aber in der einzigen bezeugten Form des Mythos flüchtet sich der Schwan nicht zu Nemesis, sie nimmt ihn nicht, wie Leda, schützend bei sich auf, sondern sie verwandelt sich selbst in eine Gans und erst dann nimmt Zeus die Gestalt des Schwanes an. Man könnte sich also zwar wohl ein Götterbild der Nemesis denken, dem eine Gans als bedeutsames Kennzeichen äusserlich zugefügt wäre; aber die Terracottafiguren, in denen die Frau den schutzsuchenden Vogel aufnimmt und birgt, werden auch dann, wenn der Vogel deutlich eine Gans ist und auch dann, wenn die Frau in eilender Bewegung erscheint, den Namen Leda behalten müssen. Denn die natürlichste Deutung dieser Bewegung ist doch, dass die Frau sich sammt dem verfolgten Vogel vor dem Adler flüchtet.

Ein so scharfer, tiefer und gegen sich selbst so misstrauischer Forscher wie Zoega hielt es für völlig zweifellos, dass die Nemesis von Rhamnus die selbe Gottheit sei, wie Aphrodite.[2] Wie Nemesis, ist Aphrodite Urania eine Schwester der Moiren. Die Ἀφροδίτη ξείνη in Memphis erklärt Herodot für Helena. So schwer die in einander fliessenden Vorstellungen zu fassen sind —, der enge Zusammenhang von Aphrodite, Nemesis, Leda und Helena ist unleugbar und es ist keine sinnlose, sondern eine in der mythischen Verwandtschaft begründete Lüge, wenn Ptolemäos, des Hephästion Sohn, die Helena eine Tochter der Aphrodite nennt. Die Gans, die im Mythos der Nemesis bedeutsam ist, muss auch für Aphrodite mindestens in den der Nemesis verwandten Erscheinungsformen zulässig sein. Aber wir bedürfen nicht einmal dieser Begründung. Die bildliche Ueberlieferung hat, eine Lücke der literarischen Ueberlieferung ausfüllend, gelehrt, dass der Schwan ein der Aphrodite heiliges Tier ist. Bei der Gleichsetzung von Schwan und Gans kann es nicht Wunder nehmen, wenn die Gans der Aphrodite gesellt wird. Dass für unsere heutige Vorstellung der Schwan der poetischere Vogel ist, die Gans neben ihm geringer erscheint, entscheidet nichts. Die Gans, in die sich Nemesis verwandelte, ist eine des weissen Zeusschwanes würdige Genossin gewesen. Die fliegende Wildgans ist ein starkes und schönes Bild. Die gezähmte Gans war ein bei den Griechen überaus beliebtes Tier, an dem sie seiner Schönheit wegen Freude hatten.[3] In der Literatur wird wenigstens einmal, bei Johannes Lydus περὶ μηνῶν, die Gans ausdrücklich als der Aphrodite geweiht angeführt.[4] Viel wichtiger aber als diese späte und vereinzelte Nachricht, ist ein unzweifelhaftes und altes bildliches Zeugnis. Auf der schönen attischen Schale aus Kamiros,[5] die dem ersten Drittel des fünften Jahrhunderts angehört, ist der mächtige Vogel, der die inschriftlich als Aphrodite bezeichnete Göttin durch die Luft trägt, nicht, wie so oft gesagt worden ist, ein Schwan, sondern eine Gans. Darüber hat der Meister, der dieses wundervolle Gemälde zeichnete und der wahrlich Schwan und Gans zu unterscheiden und darzustellen verstand, durch seine ausführliche klare und bestimmte Zeichnung jeden Zweifel verboten.[6]

Unsere Statue kann nicht Leda darstellen. Dass uns in ihr eine der seltenen Statuen

[1] Brunn *Bullettino dell' Instituto archeologico* 1863 S. 102 f. Brunns Deutung befolgt Furtwängler Sammlung Saburoff I, Vasen S. 8 ff, der viele Ledadarstellungen auf Nemesis beziehen will.

[2] Zoega Abhandlungen S. 32 ff. Preller Griech. Mythologie I² S. 418 f. und Robert in seiner Bearbeitung von Prellers Mythologie (vergl. besonders I S. 358 Anm. 1) erkennen die enge Verwandtschaft an, Welcker wies sie ab, Götterlehre I. S. 578.

[3] O. Jahn Leipziger Berichte 1848 S. 46 ff. Stephani C. R. pour 1863 S. 51 ff.

[4] Johannes Lydus περὶ μηνῶν IV, 44 angeführt von Welcker Götterlehre II. S. 717. Vergl. Stephani C. R. pour 1863 S. 22. Kalkmann Jahrbuch des archäol. Instituts I (1886) S. 234 f.

[5] Salzmann La nécropole de Camiros Taf. 60. Klein Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen S. 80, 4.

[6] So viel ich finde, war es bisher einzig und allein Keller, der die Gans richtig erkannt hat (Tiere des Altertums S. 289).

der Nemesis von Rhamnus erhalten sei, ist schon an und für sich nicht glaublich. Es spricht alles für Aphrodite.

Die ältere Kunst liebt es, die feierliche Erscheinung ihrer Götterbilder mit einer Ueberfülle bedeutsamer Beigaben auszustatten. Was hatte die Parthenos des Phidias nicht alles in den Händen! Die Nike, den Schild, die Lanze. In der Schildhöhlung ringelte sich die Schlange; auf der Brust der Göttin leuchtete das fratzenhafte Medusenhaupt auf der von Schlangen umsäumten Aegis; der Helm war voll von schmückenden Tiergestalten; auf der Backenlasche sass, wie eben zugeflogen, das Käuzchen. Bei seiner Statue der Nemesis in Rhamnus hatte Agorakritos den Inhalt des heiligen Mythos in einer figurenreichen Darstellung an der Basis sichtbar gemacht; der Göttin selbst hatte er einen Kopfschmuck, an dem man Niken und Hirsche sah, aufgesetzt; in die Hände hatte er ihr die mit den Aethiopen verzierte Schale und den Apfelzweig gelegt. Wie gäng und gäbe solche Häufungen sinnvoll gewählter Zuthaten waren, zeigen sehr deutlich die Terracottafigürchen. Artemis z. B. erscheint mit dem Reh vor sich am Boden und zugleich mit einem Vogel in den Händen; ein andermal umstehen sie, eng gedrängt, zwei Rehe und zwei Panter. Aphrodite kenne ich, sich auf das Idol aufstützend, mit dem Apfel in der Hand; sich auf das Idol aufstützend und mit Eros auf der Schulter; mit einer Frucht in jeder Hand, während zwei Tauben ihr zu Füssen sitzen. Besonders hervorzuheben aber ist eine Figur aus Elatea: Ein gewaltiger Schwan, mit weit ausgebreiteten Flügeln fliegend, trägt die auf seinem Rücken stehende Göttin, die mit der gesenkten rechten Hand eine Taube an den Flügeln gefasst hat, im linken Arm ein grosses Thymiaterion hält.

So dürfen wir uns unsere Aphrodite mit allen den kennzeichnenden Zuthaten ausgestattet denken, die ich angenommen habe. Sie stützte sich mit dem linken Arm auf das sie selbst in altertümlicherer Weise darstellende Idol auf. In der linken Hand hielt sie den Apfel, mit der rechten die Taube, auf die sie herabschaute. Den linken Fuss setzte sie, wie um sie festzuhalten, auf die Gans auf, die sich nach dem Idol herüber bewegte. Auch das Idol selbst wird noch ein bedeutsames Sinnbild gehalten haben — eine Blüte in der rechten, nach der Brust geführten Hand.



III.

Es giebt nicht wenige Werke des Altertums, bei denen man füglich bezweifeln darf, ob sie unverletzt, in dem ursprünglichen Zustand wie sie aus der Hand des Künstlers kamen, die selbe Bewunderung finden würden, die ihnen heut zu Tage gezollt zu werden pflegt. Nicht nur bei den halb verfallenen antiken Tempeln, auch bei Statuen beruht oft genug ein mächtiger Teil ihrer Wirkung auf der Zerstörung, der sie verfallen sind. Zuerst an dem belvederischen Torso hat man diesen poetischen „Reiz des Ruins", der unsere mitleidvolle Phantasie beflügelt, zu empfinden gelernt. Niemand hat ihn tiefer erfasst und gewaltiger ausgesprochen, als Schiller. Aber schon Winckelmanns nach festen Bildern ringende Bewunderung ist, ihm selbst unbewusst, von der gleichen enthusiastisch schmerzlichen Empfindung getragen.

Unsere Statue gehört einer anderen und höheren Ordnung an. Sie bedarf nicht der Empfindungen, die der Beschauer von aussen her in sie hinein trägt; die Einbusse, die sie erlitten hat, ist nicht ein Reiz mehr, sondern eine schwer und niemals völlig zu überwindende Störung. Wie grenzenlos viel schöner muss die Statue gewesen sein, als sie in voller unverkümmerter Herrlichkeit vor Augen stand!

Jetzt erscheint der Unterkörper durch die Biegung in den Hüften und durch das starke Vortreten des linken Beines auffällig schmal. Das Idol, das zur Seite stand, gab dem Gesammtumriss auch in der unteren Hälfte eine breite und ruhige Fülle. Nicht das linke Bein allein trat aus der Hauptfläche hervor, auch die beiden Arme waren vorwärts bewegt. Wenn wir uns die beiden Arme und den Kopf hinzudenken, können wir noch den schönen freien Rhythmos ahnen, der die Bewegung der ganzen Gestalt beherrschte. Das sinnvolle Beiwerk fügte sich dem Formenreichtum des Ganzen bescheiden und belebend ein. Die altertümlich schlichten und gebundenen Formen des Idols liessen die freie Entfaltung der Schönheit in der Hauptfigur um so mächtiger hervortreten. Das blühende Leben der Oberfläche, die Feinheit und Bestimmtheit jeder Falte und jeder Form war nirgends gemindert; über dem Ganzen lag wie ein dünner feiner Nebelschleier der einheitliche zarte Reiz, der grossen Kunstwerken eigen ist. Dieser Zauber ist zerrissen. Aber auch jetzt noch stehen wir bewundernd vor solcher Hoheit und Schönheit.

Niemand, der die Statue betrachtet, kann einen Augenblick zweifeln, dass wir in ihr schlechterdings keine Copie, sondern die eigenhändige Arbeit eines grossen Künstlers vor uns haben, und auch über Zeit und Schule ist kein Zweifel möglich. „Eine der liegenden Frauengestalten aus dem Parthenongiebel hat sich aufgerichtet" — dieser Ausruf des freudigen Erstaunens, mit dem die Statue nach ihrer Ueberführung in die Königlichen Museen begrüsst wurde, giebt den Eindruck wieder, den jeder Beschauer empfindet, und dieser entscheidende Eindruck lässt sich nicht nur empfinden, sondern auch mit Worten begründen.

Die Verhältnisse und die Körperbildung sind die gleichen wie bei den Giebelfiguren. Hochgewachsen, mit schmalen Hüften, mit breiten Schultern, mit kräftiger Brust, in mächtigen und edlen Formen steht die Göttin vor uns — in der einfachen und lauteren Natürlichkeit, in der jugendfrischen Wahrheit und Einfalt, die wir als „eine für uns an ein Wunder grenzenden Erscheinung" zuerst an den parthenonischen Gestalten verstehen lernten.

Fast allen diesen Gestalten, auch den Frauen, hatte der mannhafte und kühne Geist ihres Urhebers mächtige und kraftvolle Bewegungen verliehen. Dies lehren die für uns geretteten Ueberreste und die Carrey'sche Zeichnung des Westgiebels. Manche Gestalten an den Giebelflügeln zeigen gelindere, aber immer die lebenvollste Bewegung. Auch bei dem Ostgiebel können wir ahnen, zu welchem Sturm diese Bewegung nach der Mitte hin gewachsen ist. Von den beiden sogenannten Thauschwestern — die den Schlaf, in dem sie ruhten, ehe die gewappnete Athena aus dem Haupte des Zeus in den Kreis der Götter sprang, von den Gliedern zu schütteln scheinen[1]) — wendet sich die eine noch im Liegen der Mitte zu; ihre Genossin ist im Aufspringen begriffen In dieser vorübergehenden Bewegung erscheinen ihre Beine wie kauernd; ihre Arme waren breit erhoben. Die beiden Frauen neben dem sogenannten Theseus, auf dem entgegengesetzten Flügel, haben lebhaft bewegte Beine, die eine auch sehr stark bewegte Arme. Wie übermächtig schreitet die Nike aus, bei der man schwankt, in welchen Giebel sie gehöre! Wie augenblicklich und lebendig ist die Haltung der im Westgiebel erhaltenen Gruppe!

Unsere Statue weist in dem kraftvoll vorgesetzten linken Bein eine ähnlich lebhafte Bewegung auf. Diese Uebereinstimmung muss um so sicherer in der besonderen künstlerischen Gewohnheit, in dem Ideal, das dem Bildhauer vorschwebte, beruhen, als die Statue ein in sich abgeschlossenes Einzelwerk, nicht der Teil einer grossen dramatisch bewegten Scene ist.

Der berühmteste Vorzug der parthenonischen Giebelstatuen ist die Gewandbehandlung. Alle früheren Versuche, Gewand und Körper vereinigt oder nebeneinander darzustellen, sind hier in einer gewaltigen Leistung zusammengefasst und überboten. Die Gewänder nehmen nicht nur an den Bewegungen Teil, sondern sie sind ein mächtiges Ausdrucksmittel geworden. Ohne ihre besondere Schönheit und künstlerische Wahrheit einzubüssen, verdeutlichen sie, mit dem Körper zur Einheit gezwungen, seine Form und Bewegung. Die feinen dünnen Untergewänder schmiegen sich den blühenden Körperformen in leichtem Spiel, wie zart kräuselnde Wellen, an; sie bilden selbständigere Falten nur wo sie, vom Körper gelöst, frei hängen. Grosse stark gespannte Faltenzüge, meist des derberen Obergewandes, geleiten und bezeichnen die grossen Hauptformen des Körpers und die entscheidenden Bewegungen; sie heben sie, nachklingend, ihre Linien wiederholend und steigernd, voll und sprechend hervor.

Unsere Statue weist die selbe Behandlung des Gewandes auf, in der äusserlichen Anordnung wie in der vollendeten Meisterschaft der Verwendung als Mittel des Ausdrucks für Form und Bewegung. Das Untergewand schmiegt sich in zarten Falten an den Bau des Oberkörpers an. Es bildet selbständigere Falten zur Seite zwischen Brust und Armen und an der runden Gürtung des Ueberschlags, der den Leib nach oben abgrenzt. Am Unterkörper fällt es in langen zartbestimmten Faltenzügen herab; nur am linken Unterschenkel hat die starke Bewegung des Beines grössere rundlich geführte Linien hervorgerufen. Die breitesten und tiefsten Faltenzüge an der Aussenseite des linken Beines waren nicht sichtbar. Das Obergewand ist derber gedacht. Das eine Ende ist über den linken Ellenbogen herübergeschlagen. Am Rücken führen prachtvolle, kühn und sicher geschwungene Falten herüber zum rechten Bein, das von Gewandwellen umspielt ist. Auf dem erhobenen linken Oberschenkel ruht das Gewand mit enger geschobenen Faltenzügen auf, die jenseits gerade herabfallen.

[1]) Diese Einsicht verdanke ich dem glücklichen Blick meines Freundes Rudolf Lipschitz.

Nicht nur die Kunstart als solche, wie sie sich im Gewand ausspricht, auch Einzelheiten bieten sich bequem zum Vergleich dar. Der schöne in sehr bewegten Formen gezeichnete Rücken unserer Statue ist überaus ähnlich dem Rücken der ihrer Genossin im Schoosse liegenden Frau vom Ostgiebel.

Die augenfälligste Uebereinstimmung im einzelnen ist die des Stückes Gewand zwischen linker Brust und Schulter unserer Statue mit den entsprechenden Stücken Gewand an der rechten Brust und Schulter der beiden sogenannten Thauschwestern, besonders aber der liegenden. Denn auch bei unserer Statue ist dieses Stück des Gewandes durch die stärkere Hebung des rechten Arms und durch das Vortreten des linken Beines in einer gleitenden Bewegung.

Für den stilistischen Eindruck der Giebelfiguren ist die stoffliche Wirkung des Marmors von entscheidender Wichtigkeit. Ich meine damit nicht, oder vielmehr nicht allein, die meisterhafte Behandlung des Materials in dem gewöhnlichen Sinn. Was man so zu nennen pflegt, findet sich auch bei Statuen aus Marmor, die eben so gut in einem anderen Stoffe denkbar sind. In den Anfängen der griechischen, wie jeder anderen Kunst zwingt die Eigenart des Stoffes, in dem er arbeitet, dem Künstler seine besondere Formgebung auf. Später werden die Erfolge aus einer Kunstart in die andere übertragen, z. B. die in der Bronzearbeit erreichte Schärfe der Durchbildung in die Marmorbildhauerei, bis schliesslich die immer neu erprobte Geschicklichkeit jeden Stoff nach Belieben auszugestalten lernt — die Künstler, die zu Beginn die Sklaven der Materie waren, sind ihre Herren geworden. Aber die vom Stoff losgelöste Form ist niemals das ursprüngliche, sondern sie wird durch lange und immer erneute Erfahrung aus vielen Beispielen entnommen, genau so wie in der Musik die Tonhöhe für sich allein kein in wahrem Sinne künstlerisches Ausdrucksmittel sein kann, sondern nur in Verbindung mit einer bestimmten Klangfarbe. Die höchste und wahre künstlerische Genialität hat nie mit stofflosen Formen und farblosen Tonhöhen gespielt, sondern sie kennt die Form nur in einem bestimmten Stoff, die Tonhöhen nur in einer bestimmten Klangfarbe.

Die parthenonischen Giebelfiguren waren in der Phantasie ihres Urhebers von Anbeginn an als Marmorfiguren empfunden und gestaltet, wie man sie sich in keinem anderen Stoff ausgeführt denken kann. Sie offenbaren die ganze Wahrheit der Natur, das ganze schwellende Leben wie wir es in Fleisch und Blut sehen; aber es ist als ob diese Körper von Anfang an nicht in Fleisch und Blut geschaffen, sondern für die Schöpfung in Marmor bestimmt gewesen seien. So unmittelbar ist die Naturanschauung in den Stein umgesetzt. Auch die Darstellung der Gewänder geht aus von Gewändern, wie man sie im Leben brauchte. Aber so wie sie in Marmor erscheinen, konnten die Gewandstoffe so wenig in der perikleischen Zeit zubereitet werden wie heute, oder die Falten am Modell zurecht gelegt werden. Wie die Körper selbst, so sind die Gewänder, die so natürlich und frei die herrlichen Glieder umwallen, umspannen und sich an sie anschmiegen, unmittelbar für die Darstellung in Marmor erdacht. Den eigentümlichen Reiz der Marmorarbeit als solcher kann man vielleicht am leichtesten an den Werken des Mino von Fiesole empfinden und verstehen lernen.[*] In der noch altertümlichen griechischen Kunst sind es besonders die chiischen Bildhauer, die darauf ausgingen durch ihre künstliche Arbeit dem Marmor jede Schönheit und jeden Reiz, der in ihm liegt,

*) H. von Tschudi Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen VII S. 123 ff.

abzugewinnen und die darüber die natürlichen Formen verkümmern liessen.[1] Aber ihre lange mühselige Ausbildung und Vervollkommnung der Marmorarbeit, ihre Fertigkeit im Unterhöhlen und Herausschneiden, Durchbohren, Durchbrechen und Glätten, ihre klare und zierliche Linienführung, die Sorgfalt und Reinlichkeit, der sie so gewissenhaft und unermüdlich nachstrebten — all diese Treue und Liebe, die sie an das handwerkliche Können setzten, ist für die Zukunft unverloren geblieben. In den Parthenonfiguren steckt die Erbschaft der ehiischen Bildhauer.[2] Was wir bei ihnen, und auch bei Mino, in handwerklicher Beschränktheit und Einseitigkeit sehen, steht in den Giebelstatuen frei und vollendet vor uns, ohne jede Verkümmerung des inneren Lebens, vielmehr als der selbstverständliche Ausdruck der wahrsten und tiefsten Anschauung und Auffassung der Natur in ihrer ganzen und vollen Herrlichkeit.

Auch diese Eigentümlichkeit der vergeistigten Marmorwirkung teilt unsere Statue mit den Parthenongiebelfiguren.

Nach dem allen ist kein Zweifel darüber möglich, dass unsere Statue mit den Giebelfiguren auf das engste verbunden ist; sie scheint aus der Hand des selben Künstlers hervorgegangen zu sein, der die Gruppe der sogenannten Thauschwestern mit ihrer Nachbarin und die beiden Frauen neben dem sogenannten Theseus geschaffen hat. Dennoch finden sich innerhalb dieser offenkundigen Gemeinsamkeit einige Unterschiede, und zwar Unterschiede, die nicht zu Ungunsten unserer Statue ausschlagen.

Die hohe Vollendung der Giebelstatuen wird mit Recht gepriesen. Aber so weit ihre Durchführung auch gebracht ist, sie tragen unverkennbar die Kennzeichen decorativer Skulptur an sich, in deren Bereich sie gehören. Sie waren ein der architektonischen Gesammtwirkung des Tempels sich einfügender plastischer Schmuck, der auch bei der Betrachtung aus nächster Nähe Bewunderung heischt, dessen eigentlicher Zweck indess war, aus der Ferne gesehen zu werden. Dieser Zweck hat die Formgebung in entscheidender Weise mitbestimmt. Mit Recht ist bemerkt worden,[3] dass diese wundervollen Gewänder aus nächster Nähe ausschnittweise betrachtet in den weiten Falten der Mäntel etwas Ödes, in den scharfkantig gebrochenen und geknickten Falten der Untergewänder, wenn man den Eindruck mit Uebertreibung aussprechen dürfe, eine gewisse Wildheit des Aussehens haben, „als ob sie mit dem innersten Aufgebot von Intuition in der Erregung einer atemlos raschen Arbeit vollendet wären."

Unsere Statue, die eine Einzelfigur und zu naher Betrachtung bestimmt war, ist langsamer, sorgfältiger und feiner gearbeitet. Man braucht nur das Stück Gewand zwischen der linken Brust und dem linken Arm mit den entsprechenden Gewandstücken an den Giebelfiguren zu vergleichen, um über das Sachverhältnis sofort im klaren zu sein. Bei diesen ist aus Rücksicht auf die Fernwirkung das gleiche Motiv durch büschelartig zusammengefasste Faltenmassen ausgesprochen, das bei unserer Statue in zart bestimmter Sonderung einer jeden der in edelster Zeichnung geschwungenen Linien auf eine Vollendung und Feinheit der Durchführung gebracht ist, der sich aus dem ganzen Gebiet alter und neuer Skulpturen nichts an die Seite stellen lässt.

---

1) Winter Athenische Mitteilungen XIII (1888) S. 126 ff.
2) Winter a. a. O. S. 135 f.
3) Benndorf Samothrake II S. 73.

Ein Unterschied findet sicb dann in den Falten des Obergewandes. Bei den Giebelfiguren laufen diese Falten bei allen grossen Faltenzügen nach oben hoch und spitz in scharfen Kanten zu. Bei unserer Statue zeigen die entsprecbenden Falten nicht die gleiche scharfkantige und tiefgeschnittene Form, sondern sie sind flacher, bandartiger — mehr in der Weise, die wir von älteren griechischen Werken ber kennen, z. B. von den Giebelfiguren des olympischen Zeustempels. Aber schwerlich ist daraus auf eine frühere Entstehung unserer Statue zu schliessen. Vielmehr haben die Faltenzüge der Parthenongiebelfiguren offenbar deshalb ihre hohen, steilen und scharfen Kanten erhalten, um nicht ihre Wirkung bei der Betrachtung aus der Ferne einzubüssen. Bei dem Parthenonfries, in dessen Flachrelief sich eine solche übertriebene Darstellung der Falten von selbst verbot, sind die Falten vielfach denen unserer Statue sebr ähnlich; besonders deutlich ist dies bei den Götterfiguren des Ostfrieses, dem sogenannten Poseidon und seinem jugendlichen Nachbar.

Bei keiner einzigen der Giebelfiguren sind Füsse oder Hände erhalten. Aber bereits der Vergleich mit den anderen erhaltenen nackten Teilen lässt die zierlichere und feinere Durchbildung des rechten Fusses unserer Statue leicht erkennen. Hier kann zur Ergänzung der Vergleich mit der sogenannten Hera aus Pergamon eintreten, die in der Formenauffassung der sogenannten Iris des Ostgiebels eng verwandt ist.[1]) Wie die pergamenische Statue bei allem Formenreichtum eine gewisse Derbheit zeigt, so ist auch ihr Fuss in grossen derben Linien gezeichnet, neben denen der Fuss der Statue, die uns beschäftigt, fein und fast zart gebildet erscheint. Besonders schön ist die Gliederung; die Zehen scheinen beweglich wie die Finger einer Hand, und beweglich ist aucb der kleine Zeh, der frei für sich neben den anderen Zehen liegt.

Die technisebe Behandlung des Marmors ist bei unserer Statue die gleiche wie bei den Parthenongiebelfiguren und überhaupt den attischen Werken der selben Zeit. Es lässt sich dies auch in Aeusserlichkeiten, wie der Art der Anstückungen und in den stehen gebliebenen Stichbohrlöchern verfolgen.[2]) Nur ist bei den Parthenongiebelfiguren ein sehr weit gehender Gebrauch des laufenden Bohrers gemacbt;[3]) seine Verwendung ist die Vorbedingung für die kühne Improvisation, die am auffälligsten in der liegenden der sogenannten Thauschwestern hervortritt. Bei unserer Statue, bei der nichts der plötzlichen Eingebung des Augenblicks überlassen blieb, ist der laufende Bohrer nur sparsam und vorsichtig angewendet, am deutlichsten in den Tiefen unter dem Ueberschlag, aber auch in anderen Faltentiefen und schwerlich sind die zarten und klaren feinen Falten zwischen Brust und linkem Arm ganz ohne Anwendung dieses technischen Hilfsmittels gearbeitet.

Die berühmtesten Meisterwerke der griechischen Bildhauer sind uns, mit wenigen Ausnahmen, wenn überhaupt, nur durch Copien bekannt, die niemals eine wirklich ausreichende Vorstellung vermitteln können. Die uns erhaltenen Originalwerke, die allein den sicheren Maassstab für unser Urteil abgeben, sind fast stets entweder decorative Arbeiten, wie die Skulpturen am olympischen Zeustempel, die am Parthenon und überhaupt alle zum Schmuck der Arcbitektur verwendete Skulpturen, oder handwerkliche, selten auf einen hohen Grad der

---

[1]) Winter in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft 9. December 1893.

[2]) Winter in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft 9. December 1893.

[3]) Puchstein in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft 9. December 1889. Vergl. Jahrbuch dee archäol. Instituts V (1890) Anzeiger S. 110. Winter in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft 9. December 1893.

Durchbildung gebrachte Arbeiten, wie die Masse der Grab- und Votivreliefs. Der unvergleichliche Wert unserer Statue liegt darin, dass wir in ihr eine meisterhaft durchgeführte Einzelstatue besitzen, die uns zum ersten Male auch nach dieser Seite hin eine Vorstellung von dem Können des Meisters giebt, der die sogenannten Thauschwestern geschaffen hat.

Bei allen Schöpfungen im Reiche der Kunst ist die Gefahr vorhanden, dass sie in der endgiltigen Ausführung und Durchbildung die Frische einbüssen, die dem ersten Entwurfe eigen zu sein pflegt. Was die französischen Künstler mit dem Ausdruck bezeichnen *conserver l'esquisse,* gilt mit Recht als ein Zeichen der Meisterschaft. Zumal bei Marmorwerken ist diese Schwierigkeit gross. Wie weit und mühselig ist der Weg, der zwischen der ersten raschen Skizze, die in dem bildsamen, fügsamen Wachs oder Thon entworfen wird, und der endgiltigen Vollendung in dem harten Stein liegt, die nicht anders als handwerksmässig, mit einem grossen Aufgebot körperlicher Kraft und Gewandtheit geschehen kann! Der starke und eigene Reiz, den die liegende der sogenannten Thauschwestern auf jeden ausübt, beruht zum grossen Teil darin, dass wir hier leichter und bestimmter als sonst bei Marmorwerken die den Marmor so leicht und sicher formende Hand des gestaltenden Künstlers, seine persönliche Handschrift erkennen. Die augenblickliche leidenschaftliche Erregung, die ihn beherrschte, als er „mit dem innersten Aufgebot von Intuition", mit dem Aufgebot alles seines Wollens und Könnens, in fliegender Hast, das kühne und gefahrvolle Instrument des rotirenden Bohrers lenkte, springt auf uns über und zwingt uns zu staunender Bewunderung.

Unsere Statue hat bei der sorgsamsten Vollendung, bei der feinsten und edelsten Durchbildung nichts von der Unmittelbarkeit eines ursprünglichen Entwurfs verloren. Auf allen Formen, die von der Zerstörung frei geblieben sind, ruht der strahlende Glanz jugendfrischer, ungetrübter, ungequälter Schönheit und Hoheit. Wie bei den Thauschwestern und wie bei allen wirklich grossen und mächtigen Kunstschöpfungen, so ist es auch bei unserer Statue die persönliche Leistung des Künstlers, unter deren Zauber wir stehen.

Es ist ein leerer Wahn, wenn man glaubt, von diesem Gesetz, dass alle Arten des geistigen Schaffens umfasst, die Werke der bildenden Kunst ausschliessen zu können. Man kann nicht ein Kunstwerk lieben und seinen Schöpfer hassen oder verachten. Das Kunstwerk ist nichts als der Ausdruck der Persönlichkeit dessen, der es schafft, der aus seinem Reichtum den ärmeren Mitmenschen spendet; und je gewaltiger der Mensch, um so mächtiger und unwiderstehlicher ist die Wirkung dessen, das er vor Augen stellt. Die geschichtliche Entwickelung der griechischen Kunst, wie sie nach und nach immer vollständiger aus den Kunstdenkmälern selbst vor uns aufsteigt, entbehrt vielfach der Namen der grossen Künstler, die ihr Schicksal bestimmt haben. Das ist kein Vorzug, sondern ein Nachteil. Aber die persönliche Gewalt von Myron und Lysipp ist trotz aller Lückenhaftigkeit der bildlichen und literarischen Ueberlieferung klar und sicher zu erkennen. Ein wirkliches Verständnis der Kunstgeschichte ist nur da möglich, wo wir die persönliche Genialität erfassen oder ahnen können. Eine erfolgreiche Forschung kann nur ausgehen von den Denkmälern — freilich nicht von zufällig vor die Füsse fallenden, zu allen Zeiten gleichgiltigen, die von der Höhe der Kunst weit abliegen, sondern von den wirklichen und entscheidenden Kunstwerken, die, ihrer Bedeutung zum Trotz, zunächst meist namenlos sind. Es ist einfach wissenschaftliche Pflicht, nachdem die Entwicklung aus den besten und entscheidenden erhaltenen Denkmälern festgestellt ist, den Versuch zu wagen, ob und wie weit sich die literarische Ueberlieferung mit der thatsächlich gegebenen Entwickelung

vereinigen lässt, und den grossen Künstlernamen, die ohne das Schall und Rauch sind, wenn es gelingen möchte, Fleisch und Blut und Seele wiederzugeben. Wenn solche Versuche von genauer und gewissenhafter Beobachtung ausgehen und folgerichtig durchgeführt werden, so wird selbst ein Irrtum die Wissenschaft nicht aufhalten, sondern fördern. Sogar die hastige Willkür, die, ohne ausreichende Beobachtung, möglichst lange Reihen von untereinander sich widersprechenden Kunstwerken an irgend einen Künstlernamen heftet, kann zwar für kurze Zeit über den eigenen Unwert täuschen oder auch bei ferner stehenden das Urteil über die Möglichkeit solcher Versuche verwirren; aber es währt nicht lange, so hat der reine Strom wissenschaftlicher Wahrheit solche Schlacken ausgestossen.

Vor zehn Jahren und noch später würde man unsere Statue ohne zu zögern und zu schwanken der Hand des Phidias zugeschrieben haben. Das ist jetzt nicht mehr zulässig. Damals galt trotz vereinzelten Widerspruchs[1]) der gesammte plastische Schmuck des Parthenon als eine einheitliche gewaltige Leistung des Phidias. So viele Gehilfen er benutzt haben mochte, ihm allein fiel der Ruhm und die Verantwortung für die Erfindung wie für jeden Meisselhieb zu. Seitdem ist erkannt worden, dass die Metopen einer älteren Kunststufe angehören als der Fries und die Giebelfiguren, und es ist der Beweis versucht worden,[2]) dass die Kunststufe der Parthenos, wie wir sie aus den Nachbildungen mühselig erschliessen, mit dem Fries und den Giebelfiguren, die uns erhalten sind, unvereinbar ist. Dieses Hauptergebnis halte ich für unanfechtbar.

Die sogenannte Varvakionstatuette ist ein geringes und plumpes Werk. Aber ihr Künstler war viel zu talentlos und unselbständig, als dass er die Hauptformen absichtlich geändert hätte. Vor allem ist undenkbar, dass er sie in eine altertümlichere Formgebung zurückübersetzt hätte. Er gab einen rohen Auszug dessen was ihm das wesentliche und maassgebende schien und dass er in dieser Wiedergabe treu war, bestätigen andere Nachbildungen. Um unter vielem Entscheidenden eines hervorzuheben, das Verhältnis, in dem die einzelnen Gesichtsteile zu einander stehen, findet sich wieder bei den Köpfen der Skulpturen vom Zeustempel in Olympia und bei Köpfen der Parthenonmetopen; es ist völlig verschieden sowohl von dem Kopf des sogenannten Theseus vom Parthenonostgiebel, als auch von den Köpfen am Parthenonfries.

Mit der Feststellung dieses stilistischen Widerspruchs ist indess die Frage nach der Mitwirkung oder Einwirkung des Phidias auf die Giebelgruppen nicht gelöst.

Von den Metopen ist vermutet worden, dass sie schon für den nicht zu Ende gebrachten kimonischen Parthenon, an dessen Stelle der des Perikles trat, in Auftrag gegeben seien.[3]) Jedesfalls mussten zweiundneunzig so mächtige Hochreliefplatten, wie sie am Parthenon verwendet wurden, sehr früh begonnen sein, um für den Bau, wenn man sie brauchte, bereit zu stehen. Denn es ist doch unmöglich anzunehmen, dass sie ausschliesslich an Ort und Stelle gearbeitet seien; dagegen spricht auch gerade die im Vergleich mit Fries und Giebelfiguren unverkennbar altertümlichere Kunstart der weitaus grössten Anzahl der Metopen, die uns erhalten sind. So weit diese eine eingehendere Betrachtung gestatten, sind dreierlei Arten zu

1) Matz Göttingische gelehrte Anzeigen 1871 S. 1936 ff.

2) Puchstein Jahrbuch des archäologischen Instituts V (1890) S. 79 ff.

3) Dörpfeld Athenische Mitteilungen XVII (1892) S. 173. Die selbe Vermutung hatte mir, unabhängig von Dörpfeld, R. Schöne ausgesprochen.

sondern; am leichtesten da, wo die unter einander so auffällig verschiedenen Kentaurenköpfe ein sicheres Kennzeichen abgeben. Noch ganz olympisch sieht z. B. der Kentaurenkopf auf Metope XXXI aus; eine spätere Stufe zeigt Metope XXX; die Metope IV endlich weist sowohl im Kentauren- als im Lapithenkopf einen weit jüngeren Typus auf, der eher mit dem Fries als mit den übrigen Metopen übereinkommt.

Auf allen diesen Kentaurenmetopen — und ebenso in den Kampfscenen der Ost- und Westfront — sind die Figuren in starken und kraftvollen Bewegungen dargestellt. Aber nirgends ist das augenblickliche und vorübergehende der Bewegung so aufgesucht und zum Ausdruck gebracht wie, um das bekannteste Beispiel anzuführen, in dem myronischen Diskobolen, sondern die Bewegungen sind wie in einem augenblicklichen Stillstand festgehalten. Es ist dies besonders deutlich bei den Metopen VII und VIII, wo die Kräfte der auf einander drängenden Gegner sich gegenseitig hemmen und dadurch in einer Art Gleichgewicht zum stehen gekommen sind.

Zwischen Metopen und Fries liegt die gewaltige Wirkung der myronischen Kunst, die nicht nur stark und heftig bewegte, sondern auch scheinbar ruhige Gestalten zuerst mit dem Zauber des vollen und bewegten Lebens ausgestattet hat. Bei Figuren wie den Thauschwestern kann niemand verkennen, dass ihrem Urheber ein anderes und weit höheres Ziel in der Darstellung der Bewegung vorschwebte, als das bei den Metopen erstrebte.

Von den ruhig stehenden Gewandfiguren der Metopen sind uns manche nur durch die Carrey'schen Zeichnungen bekannt; auch über die noch vorhandenen lässt sich ohne Abgüsse und Photographien schwer urteilen. Aber sie scheinen sich dem Gesammteindruck einzufügen, nach dem die Parthenos des Phidias, soweit wir uns eine Vorstellung von ihr bilden können, in ihrer Formgebung den Metopen weit näher steht, als dem Fries und den Giebelfiguren. Dennoch liegt die Frage nicht so einfach als es danach scheint.

Bei der Untersuchung, aus der sich dieses Urteil ergeben hat, sind die beiden Giebel in allen Figuren als eine stilistisch einheitliche Leistung betrachtet worden Wenn wir von den Parthenongiebeln reden, so denken wir unwillkürlich an die sogenannten Thauschwestern und die ihnen entsprechenden Frauen, an den sogenannten Theseus, den sogenannten Ilissos. Wir vergessen dabei zu leicht, dass uns nicht nur vom Westgiebel, sondern auch vom Ostgiebel alle Hauptgruppen fehlen. Es ist eine, so viel ich weiss, allgemein verbreitete, aber willkürliche Voraussetzung, dass die vielen uns fehlenden Hauptfiguren in der Formenauffassung und Formengebung den wenigen uns erhaltenen Figuren in den Ecken des Ostgiebels entsprechen sollten, dass deren Formgebung die Regel, die der einen sogenannten Iris die Ausnahme gewesen sei. Es ist vielmehr das umgekehrte anzunehmen. Die sogenannte Iris ist von den anderen Figuren des Ostgiebels so völlig abweichend, dass zur Erklärung die Annahme einer zufälligen Verschiedenheit der Ausführung nicht ausreicht. Es sind verschiedene Kunstanschauungen und Kunststufen, die vor unseren Augen stehen.

Es ist das natürliche und selbstverständliche, dass die Arbeit für den Ostgiebel mit den grossen Hauptfiguren der Mittelgruppe begann und nach und nach zu den Ecken vorschritt. Die Eckfiguren von den sitzenden Frauen an sind im wesentlichen einheitlich. Sie sind, wie dies die liegende Frauengestalt besonders deutlich macht, in fliegender Eile, mit der ganzen Zusammenfassung alles Wollens und Könnens, mit dem ausgiebigsten Gebrauch eines kühnen technischen Hilfsmittels hergestellt. Es handelte sich darum, den Giebel zu einer gegebenen Zeit zur Vollendung zu bringen. Nicht nach dem Muster der Thauschwestern haben

wir uns die verlorenen Statuen der Giebelmitte zu denken, sondern nach dem der Iris, die mit der fliehenden Frau der schönen Kentaurenmetope mehr Vergleichungspunkte bietet, als mit den Thauschwestern. Die Selene hat in der Oberfläche stark gelitten; aber sie ist von so viel geringerer Arbeit, dass man sie für einen späteren Ersatz statt der ursprünglichen irgendwie zu Schaden gekommenen Figur halten möchte. Die Nike endlich, die meist dem Ostgiebel zugeteilt wird, ist jedesfalls in der Formgebung der am Parthenon selbst erhaltenen knieenden Frau des Westgiebels näher verwandt, als den Frauen des Ostgiebels.

Mit Ausnahme des sogenannten Ilissos sind die uns erhaltenen Reste des Westgiebels fast alle unverkennbar geringer, als die aus dem Ostgiebel; besonders deutlich ist dies bei dem Unterkörper der sogenannten Leukothea und bei der meist Amphitrite genannten Figur. Die schönste Figur des Westgiebels ist ohne Zweifel der sogenannte Ilissos. Er pflegt von Künstlern dem sogenannten Theseus vorgezogen zu werden.[1]) Nach meiner Empfindung ist er, womit kein Urteil über den künstlerischen Wert ausgesprochen wird, etwas altertümlicher als der Theseus. Die Art, wie das Gewand neben dem Körper herabfällt, erinnert an eine bei den Parthenonmetopen und bei den olympischen Giebelfiguren beliebte Anordnung. Die stärkere Zerstörung der nächsten im Westgiebel des Parthenon erhaltene Gruppe lässt sie wol etwas geringer erscheinen als sie ist. In der Führung der Gewandfalten ist sie, wie man auf den Rückseiten leicht erkennen kann, dem Ilissos enge verwandt.

Nach der Ueberlieferung bei Plutarch, an der zu zweifeln kein Grund vorliegt, nahm Phidias in dem durch Perikles hervorgerufenen Kunstbetrieb, aus dem als grösste Leistung der Parthenon hervorging, eine geradezu beherrschende Stelle ein. *Πάντα δὲ διεῖπε καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν αὐτῷ Φειδίας, καίτοι μεγάλους ἀρχιτέκτονας ἐχόντων καὶ τεχνίτας τῶν ἔργων.* Ein wichtiger Auftrag kann nicht ohne seine Einwilligung gegeben, nicht ohne seine Billigung ausgeführt worden sein. Von den decorativen Skulpturen am Parthenon war der plastische Schmuck der beiden Giebel die grösste und wichtigste, von Anfang an im Plan des Ganzen liegende Aufgabe. Den damals thätigen Bildhauern schien sie ohne Zweifel, nach dem Tempelbild, dessen Herstellung Phidias selbst zufiel, der bedeutendste und lohnendste Auftrag. Es ist undenkbar, dass ihn Phidias von Anfang an ganz aus der Hand gegeben hätte. Er muss die allgemeine Anordnung selbst entworfen haben, oder sie muss mindestens von einem oder zwei ihm nahestehenden Schülern mit ihm vereinbart sein, denen er, mit der Herstellung der Parthenos vollauf beschäftigt, die Ausgestaltung im Grossen und die ganze Ausführung überliess.

Von der Mittelgruppe des Ostgiebels haben wir keine Vorstellung. In der Composition des Westgiebels, wie sie uns in den allgemeinen Zügen durch Carrey's Zeichnung bekannt ist, geht die Bewegung der einzelnen Figuren in nichts über das Maass dessen hinaus, was wir in den Metopen erstrebt und ausgesprochen sehen. Das Zusammenprallen der beiden einander bedrohenden Gottheiten in der Mitte ergab einen ähnlichen, wie im Gleichgewicht der Kräfte festgehaltenen, Ruhepunkt in der fortschreitenden Bewegung, wie wir ihn in den Kentaurenmetopen fanden. Das ansprengende Gespann der Athena war nicht lebhafter als das Gespann auf Metope I der Nordseite. Mit dem Poseidon des Giebels ist der Sieger auf Metope XVI der Südseite zu vergleichen, die Haltung der Athena mit der zurückweichenden männlichen Figur auf Metope XIV der Südseite. Starke und übertriebene Bewegungen kennt bereits die

[1]) Vergl. Michaelis Parthenon S. 160 und überhaupt S. 157 ff.

archaische Kunst und wendet sie, wie z. B. der Gigantenkampf am Megarerschatzhaus, die selinuntischen Metopen vom Tempel F, der Westgiebel des olympischen Zeustempels zeigen, mit Vorliebe an. Dass Phidias lebhafte Bewegungen nicht scheute, wo sie hingehören, darüber lassen die Nachbildungen des Schildes der Parthenos, so unvollkommen sie sind, keinen Zweifel. Die Gigantenkämpfe an der Innenseite des Schildes, die Kentaurenkämpfe an den Sohlen der Parthenos müssen sich von feierlicher Stille und Ruhe weit entfernt haben. Wir werden sie uns doch nicht anders denken, als in der Art der Metopen an der Süd- und Ostseite des Parthenon. Die Nike auf der Hand der Parthenos war fliegend dargestellt; ihre Bewegung muss im Gegensatz zu der Ruhe der Hauptfigur um so stärker gewirkt haben.

Plutarch macht von den unter und neben Phidias thätigen grossen Künstlern nur die Architekten namhaft, nicht die Bildhauer. Aber die sonst erhaltene literarische Ueberlieferung lässt, so lückenhaft und ungenau sie ist, keinen Zweifel darüber, dass dem Phidias unter seinen Schülern Alkamenes und Agorakritos am nächsten standen. Alkamenes wird ausdrücklich als Schüler des Phidias und in seiner Kunstart diesem seinem Lehrer ähnlich bezeichnet. *In Polycleto deesse pondus putant . . . . at quae Polycleto defuerunt Phidiae atque Alcameni dantur* steht bei Quintilian und von der Aphrodite *ἐν κήποις* heisst es bei Plinius *huic summam manum ipse Phidias inposuisse dicitur* und er fährt fort: *Eiusdem discipulus fuit Agoracritus Parius et aetate gratus, itaque e suis operibus pleraque nomini eius donasse dicitur.* Die Nemesis in Rhamnus wurde trotz der Künstlerinschrift des Agorakritos oft dem so viel berühmteren Phidias zugeschrieben. Die Vermutung drängt sich auf, dass die bei den Giebeln wesentlich beteiligten Künstler Alkamenes und Agorakritos gewesen seien. Von dem älteren der Beiden, Alkamenes, ist erst vor kurzem ein Werk in der uns auf der Akropolis in Athen erhaltenen Gruppe der Prokne mit Itys nachgewiesen, und ihm folgerichtig auch die sogenannte Hera aus Pergamon zugeteilt worden.[1]) Für den jüngeren Agorakritos waren wir bisher weniger glücklich. Aus dem traurigen Ueberbleibsel des Kopfes der Nemesis lässt sich nicht viel gewinnen.[2]) Die Bruchstücke des Basisreliefs, die sich wiedergefunden haben,[3]) sind so klein, dass sie sich zur Vergleichung mit grossen Rundskulpturen nicht eignen. Sie werden, auch wenn das Relief von Agorakritos eigenhändig ausgeführt sein sollte — was an sich nicht wahrscheinlich ist — wol nur dazu dienen können, einen ungefähren Anhalt zu geben. Sie sind mit dem Parthenonfries verglichen worden;[4]) sie bieten auch Vergleichungspunkte mit den Stücken vom Erechtheionfries und sie scheinen sich durch besonders feine und zierliche Marmorarbeit auszuzeichnen.

Die beiden Werke des Alkamenes, die Prokne mit Itys und die sogenannte Hera sind der sogenannten Iris des Ostgiebels sehr nahe verwandt. Sie lassen sich als unmittelbare Fortbildungen der Kunst des Phidias, wie wir sie aus den Nachbildungen der Parthenos er-

1) Winter in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft 9. Dec. 1893. Ueber Alkamenes vergl. Reisch Eranos Vindobonensis S. 1 ff.

2) O. Rossbach Athenische Mitteilungen XV (1890) S. 64 ff. S. 71 „. . . . das Fragment zeigt trotz seiner schlechten Erhaltung, dass der Stil des Werkes anderen Skulpturen aus der Zeit des Phidias vollkommen entsprach. Die Bildung der Augen, Haare und Wangen erinnert namentlich an die Mädchen des Cellafrieses am Parthenon. Dagegen sind die Kopfformen der Athena Parthenos, wie sie die erhaltenen Nachbildungen zeigen, breiter und massiger . . . .“

3) *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1891 Tafel 8 und 9. Ich kenne die Bruchstücke nur aus dieser Abbildung.

4) Wolters Athenische Mitteilungen XV (1890) S. 349: „. . . . Die Composition stellt sich als eine sehr weit auseinander gezogene Reihe mässig bewegter Gestalten heraus; im Stil ist vor allem der Fries des Parthenon zu vergleichen, doch scheinen die Werke des Agorakritos schon etwas weiter entwickelt.“ — Die Untersuchung von Pallat (Athen. Mitteilungen XVIII. 1893 S. 72) ist noch nicht veröffentlicht.

schliessen, wohl verstehen. Bei den Thauschwestern ist das ausgeschlossen; sie haben ausser Phidias, Skulpturen der Art, wie die bewegten Statuen vom sogenannten Nereidendenkmal und die Nike des Päonios zur Voraussetzung. Wer die kühne rasche Vollendung der Thauschwestern wagte, muss von früh auf die Marmorarbeit mit der unfehlbaren handwerksmässigen Sicherheit der alten chiischen Meister geübt und spielend beherrscht haben. Ich vermute, dass der Bildhauer, der am Ostgiebel, als es sich darum handelte, die Arbeit rasch zu Ende zu bringen, neben oder für Alkamenes eintrat, Agorakritos war. Wenn diese Vermutung richtig ist, so besitzen wir in der Statue, deren Erläuterung und kunstgeschichtliche Bestimmung ich versucht habe, eine Aphrodite von der Hand des Agorakritos. Wem diese Vermutung zu kühn ist, der möge statt dess sagen: eine Aphrodite von der Hand des Meisters der Thauschwestern.



ABBILDUNGEN IM TEXT

Die Autotypien und die Zinkhochätzungen S. 1. 5. 15 sind von den Herren Meisenbach, Riffart & Co. in Berlin, die Kupferhochätzungen S. 12 und S. 26, ebenso wie die vier Lichtdrucktafeln, von der Reichsdruckerei ausgeführt.

Berlin, Druck von W. Büxenstein.









